LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Tome XXXI. *Janvier-Juin 1912.*

LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE

PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

GABRIEL DE SAINT-AUBIN

PEINTRE

Né à Paris le 14 avril 1724, Gabriel de Saint-Aubin, fils et petit-fils de brodeurs, apprit de bonne heure à dessiner chez Sarrasin, fameux copiste; puis, au dire de son frère Charles-Germain, « il suivit longtemps l'Académie royale », où il « se contenta des conseils de M[rs] Jeaurat et Boucher »[1].

C'est en 1750 que les *Procès-verbaux de l'Académie* mentionnent pour la première fois son nom, dans la liste des élèves récompensés à la fin du quartier de juillet; il obtient un second prix. En 1752, admis à concourir pour le grand prix de Rome, il a le choix entre deux sujets : *Réconciliation de David et d'Absalon* ou *Jéroboam sacrifiant aux idoles;* il traite le premier, mais ne figure pas dans le classement final, où Fragonard arrive en tête, devant Monnet. En 1753, il compte parmi ceux qui prennent part à l'épreuve définitive du grand prix, jugée le 31 août; les concurrents ont à représenter *Nabuchodonosor faisant crever les yeux à Sédécias, roi de Jérusalem, et massacrer ses enfants :* Saint-Aubin est classé second

1. Comme j'aurai plusieurs occasions de citer les notes biographiques de Charles-Germain de Saint-Aubin, j'indique une fois pour toutes qu'elles se trouvent dans le *Recueil de plantes peintes à la gouache* par cet artiste; Goncourt les a publiées en partie dans *l'Art du XVIII[e] siècle* (éd. in-16), 2[e] série, p. 170; et V. Advielle, plus complètement, dans *Renseignements intimes sur les Saint-Aubin* (1896, in 8°).

derrière Monnet. Le 6 octobre de la même année a lieu le jugement des esquisses présentées au concours pour une place à l'École royale des élèves protégés ; Saint-Aubin, Brenet et Renou sont retenus dans cet ordre : « lesdits élèves exécuteront le sujet de leurs esquisses, qui est le moment que *Laban cherche ses idoles* » ; cette fois, c'est Brenet qui l'emporte. En 1754, Saint-Aubin arrive encore à l'épreuve finale du grand prix de peinture ; le sujet porte simplement : *Mathathias*. L'Académie choisit Chardin le fils ; Saint-Aubin n'est pas même classé[1].

Tant d'échecs répétés découragèrent le jeune peintre. Soit qu'il fût atteint par la limite d'âge, soit que, comme l'a écrit son frère aîné, « quelques préférences injustes » lui aient fait abandonner l'idée d'aller à Rome, il ne se représenta plus aux concours et brisa désormais avec l'Académie royale.

S'il faut s'en réjouir ou le regretter, nul ne le peut dire, parce que nul ne sait ce que Rome eût fait d'un talent comme celui de Gabriel de Saint-Aubin. Pourtant, lorsque Goncourt suppose que l'artiste y serait devenu un peintre d'histoire de la valeur de Subleyras, il oublie trop que le voyage d'Italie n'a jamais porté préjudice aux tempéraments originaux ; et, pour prendre un exemple contemporain, la carrière de Fragonard en est une preuve. Or, dans le même temps que Saint-Aubin s'évertuait à peindre les « grandes machines » imposées aux concours de Rome, il commençait aussi à graver. Que dis-je ? il commençait ! L'année de son dernier échec, il avait, à trente ans et en l'espace de quatre années (1750-1754), fait paraître onze eaux-fortes, soit environ le quart de son œuvre gravé[2]. Sans doute, on rencontre parmi ces eaux-fortes quelques allégories confuses et quelques solennelles histoires bibliques, mais on y trouve aussi, par contre, de ces estampes de mœurs d'une facture si personnelle, d'une observation si aiguë et en même temps d'une fantaisie si abondante et si facile qu'elles ne seront jamais surpassées par leur auteur, — des pièces définitives comme *le Bœuf gras* (1750), *la Foire de Bezons* (1750), *les Nouvellistes* (1752), et cette *Vue du Salon du Louvre en 1753*, dont Goncourt a pu dire sans exagération qu'elle est « la petite

1. *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. VI, *passim*.

2. Je ne parle ici que des eaux-fortes datées ; parmi celles qui ne portent pas de dates, il en est certaines que l'on pourrait faire rentrer dans cette période de la vie de l'artiste.

merveille de Gabriel et la planche d'art par excellence du XVIIIe siècle »...



La Parade des boulevards.
Peinture. — Londres, Galerie nationale.

Comment croire que le séjour en Italie eût pu avoir raison d'un artiste aussi puissamment doué ?

Aussi bien, la discussion est-elle oiseuse. Pour s'en tenir aux faits, il faut reconnaître que, tout attiré qu'il fût par son tempérament vers d'autres recherches et d'autres expressions, Gabriel de Saint-Aubin avait pris fort à cœur sa réussite aux concours de Rome. Déçu dans ses espérances, il resta quelque temps sous le coup d'un insuccès qui bouleversa toute sa vie. De 1754 à 1757, sa production fut presque nulle. Puis il se remit au travail, mais d'une façon irrégulière et indécise, sans direction, sans but, — et cela dura pendant vingt-six ans, jusqu'à sa mort, le 9 février 1780.

Désormais, pour reprendre encore les notes de son frère Charles-Germain, « il négligea la peinture et se livra à plusieurs genres de connaissances » ; « il professa longtemps le dessin dans la nombreuse école de Blondel, architecte » ; il professa aussi à l'Académie de Saint-Luc ; suivit les cours, les expériences, les Salons, les ventes ; visita les galeries de tableaux et les monuments de la capitale ; ne manqua ni les cérémonies officielles ni les réjouissances populaires ; et alors, ne gravant et ne peignant plus que par caprice, il se mit à dessiner, à dessiner frénétiquement, sans relâche, en tout temps et en tous lieux, dissipant son talent en une innombrable suite d'études de mœurs, d'histoire, d'allégories, de paysages, de monuments, — extraordinaire amas de documents qu'on aime tels qu'ils sont, car ils sont exquis, mais d'où ne sont point sorties autant d'œuvres achevées qu'on le souhaiterait. L'insatiable curiosité de son esprit, avide de tout voir et de tout savoir, a porté à l'artiste un préjudice irréparable. D'une part, doué d'une belle mémoire, « il parlait hardiment, à la satisfaction même des professeurs dans différentes sciences » ; et, pour le reste, il semble avoir été le plus irrésolu des hommes, rarement capable de poursuivre une œuvre et de la mener à bonne fin ou, au contraire, ne trouvant jamais cette œuvre assez achevée, la reprenant et la remaniant sans cesse jusqu'à la gâter par ses retouches : aussi demeura-t-il « en chemin de son talent », suivant le mot de son frère. Il partage avec d'autres, et de plus grands que lui, cette infortune d'avoir rencontré, dans l'excès même de ses connaissances, une entrave à l'épanouissement de son génie.

Pourtant, ses dessins, dont le nombre est incalculable et qui sont tous charmants, même les plus sommaires ; ses eaux-fortes, dont plusieurs



sont célèbres à juste titre parmi la production d'une époque où les estampes célèbres ne se comptent plus ; ses illustrations marginales de livrets de Salons et de catalogues de ventes, — une part de son œuvre qui n'est qu'à lui, — ont fait à Gabriel de Saint-Aubin une place enviable au premier rang des petits maîtres de la fin du XVIII[e] siècle. J'imagine qu'il aurait souhaité d'être aussi jugé sur ses peintures ; or, ses peintures, on ne s'en est pas encore occupé jusqu'à présent. Déjà rares du vivant de l'artiste, il ne nous en est parvenu qu'un nombre extrêmement restreint, et la plupart d'entre elles sont revenues au jour à une date si récente que les deux biographes des Saint-Aubin, Goncourt et A. Moureau, ne les ont point connues. En un mot, c'est ici la première fois que l'on essaye de coordonner ce que l'on sait de Gabriel de Saint-Aubin peintre.

Afin de procéder avec quelque méthode dans l'étude d'un œuvre encore mal débrouillé, on a réuni d'abord ce qui concerne les peintures authentiques actuellement connues ; on a groupé ensuite les renseignements sur celles des peintures, aujourd'hui disparues, dont nous possédons des gravures ou des dessins ; enfin, on a réservé une place aux œuvres dont le souvenir ne nous a été transmis que par des mentions ou descriptions contemporaines.

I

A ne considérer que les seules peintures à l'huile et en l'absence de deux trumeaux représentant *la Loi* et *l'Archéologie*, signalés par Goncourt et aujourd'hui disparus[1], l'œuvre de Gabriel de Saint-Aubin se réduit actuellement à quatre morceaux certains ; ce sont : *la Naumachie des jardins de Monceau* (à M[me] H. Dacier), *le Lever du jour* (à M. Henry Pannier), *la Parade des boulevards* (à la Galerie nationale de Londres), et *l'Académie particulière* (à M. Jacques Doucet). De ces quatre peintures, la première est signée et datée, la seconde signée, la troisième authentiquée

1. « Deux trumeaux peints *et signés*, vus chez M. Leblanc, il y a une vingtaine d'années et qui sont allés je ne sais où » (*l'Art du XVIII[e] siècle*, éd. in-16, 2[e] série, p. 208). Un peu plus haut (p. 121), Goncourt parle une première fois de ces peintures et les déclare médiocres. — Lady Dilke cite une peinture de Gabriel, représentant *le Nozze di Figaro*, prêtée par M. Warneck à une exposition au Guildhall de Londres, en 1902 (*French engravers, etc., of XVIIIth century*, p. 133) ; je n'ai pu retrouver cette peinture.

par une gravure et un dessin, et la quatrième par une gravure et une description contemporaines. Elles se répartissent sur un assez long espace de la vie de l'artiste : *la Parade* est de 1760, *l'Académie particulière* peut être placée vers 1773-1775, *la Naumachie* porte la date de 1778 ; quant au *Lever du jour*, on n'a aucun renseignement sur l'époque à laquelle il fut exécuté. Ajoutons encore que ces quatre pages, dont l'une est un paysage (*la Naumachie*), l'autre un tableau de mœurs (*la Parade*), une autre une étude de nu (*l'Académie particulière*), une autre enfin une décoration allégorique (*le Lever du jour*), ne se ressemblent pas plus sous le rapport de la technique que sous celui de l'inspiration. Pas une d'elles ne figura aux expositions auxquelles Saint-Aubin fut représenté, soit de son vivant, soit après sa mort ; et c'est à une date toute récente que deux d'entre elles ont été restituées à leur auteur.

Ainsi en est-il de *la Parade*, acquise par la Galerie nationale de Londres, le 4 mai 1907, à la vente de la collection Francis Baring, de Norman Court (Salisbury)[1]. Le catalogue la donnait à Gillot, mais elle fut reconnue par le grand amateur anglais M. J. P. Heseltine pour l'original d'une gravure anonyme, dont le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale possède une épreuve inachevée, — épreuve singulièrement importante, ainsi que l'avait remarqué M. G. Schéfer, puisqu'une main contemporaine y a inscrit à l'encre la date du tableau original, le nom du peintre et celui du graveur : *Gabriel de St Aubin pinxit. 1760; Duclos aqua forti sculp.*

En faveur de cette identification, M. Heseltine put encore fournir un autre argument emprunté à sa propre collection, sous les espèces d'une feuille de croquis exécutés d'après nature par Saint-Aubin, en vue de son tableau. Lorsque Goncourt découvrit cette feuille d'études, il ne manqua pas de la rapprocher de la gravure de Duclos qu'il intitulait *la Parade des boulevards*[2]. C'est bien un aspect des boulevards, en effet, qu'a représenté Gabriel de Saint-Aubin dans *la Parade*, l'année même où Augustin, son cadet, dessinait le *Tableau des portraits à la mode* et la *Promenade*

1. N° 24 du catalogue. — Toile. H. 0,813; L. 0,635. — Acquis au prix de £ 99, 15 sh. — Sur cette peinture, voir M. W. Brockwell, *the National Gallery, Lewis bequest* (Londres, in-16), p. 56 et ss., et *Burlington Magazine*, juillet 1908, p. 151-152.

2. *L'Art du XVIIIe siècle* (éd. in 16), 2e série, p. 217 ; et vente Goncourt, XVIIIe siècle, n° 266 du catalogue.

des remparts de Paris, popularisés par les estampes de Courtois. A vrai dire, la vue de Gabriel a moins d'envergure et vise moins à la synthèse d'un moment de la vie parisienne ; elle ne prétend pas caractériser le boulevard tout entier et se contente de nous en montrer un tout petit coin, encadré de beaux arbres, où la foule s'amasse devant un tréteau de bateleurs. La saynète est pleine de gentils détails : les promeneurs



La Naumachie des jardins de Monceau (1778).
Peinture — Collection de Mme H. Dacier.

font cercle autour de l'estrade, les voisines se penchent à leurs fenêtres, un polisson grimpe à un arbre ; une soubrette s'approche au bras de son galant, oubliant le bambin qu'elle tient par la main et qui tape du pied, furieux de ne rien voir ; l'homme qui a battu la caisse fait un somme à l'ombre, appuyé sur son tambour, tandis qu'au-dessus de lui Arlequin et Crispin, la colichemarde au poing, se poussent de furieuses bottes pour attirer les badauds... C'est pittoresque, animé, joyeux ; vivement peint, au surplus, dans une gamme claire et soutenue.

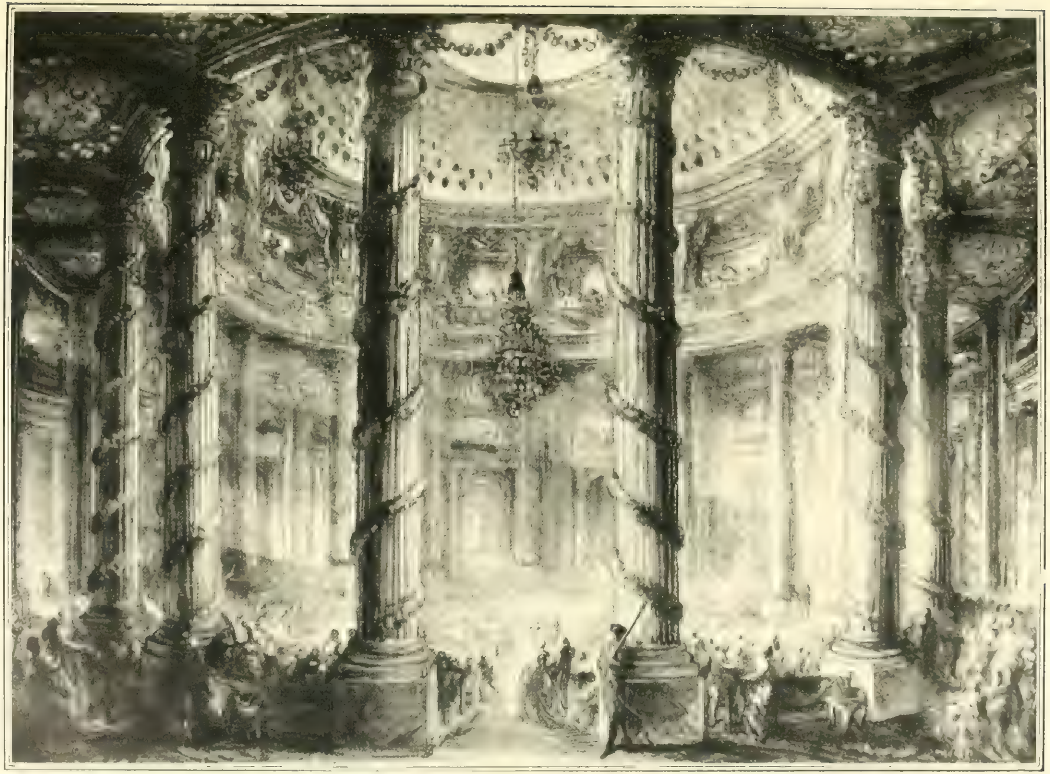
D'un tout autre esprit est *l'Académie particulière*, ce délicieux tableautin de la collection Jacques Doucet, où l'on voit un jeune artiste, assis par terre, son carton sur ses genoux, et dessinant d'après une femme nue allongée sur un divan[1]. Le peintre, vêtu de rouge, est à gauche, au premier plan, et dans l'ombre ; tous les accessoires du fond — un tableau bleuâtre sur un chevalet, des cadres accrochés au mur, la glace qui reflète un rayon de bibliothèque, la cheminée sur laquelle reposent une palette et des pinceaux, — traités avec un sentiment très fin des valeurs, sont tenus dans une note un peu sourde, pour mieux mettre en relief le joli corps au modelé savoureux, qui s'enlève, tout rose, sur le fond bleu du divan, d'où tombe une lourde draperie de soie grise. Un parfum de volupté flotte en cette petite chambre close, un parfum particulier qui ne rappelle ni le piquant de Boucher, ni les hardiesses de Frago, ni les galanteries parfois équivoques de Baudouin.

En dépit de quelques incorrections et de quelques préciosités, la pâte riche et nourrie, le coloris frais et délicat comme celui d'une miniature, le dessin souple et sinueux, l'imprévu de l'arrangement, la magie du clair-obscur, tout s'accorde pour donner plus de prix à cette aimable peinture. Il n'est pas jusqu'à ses origines mêmes qui n'en rehaussent encore la valeur : elle a appartenu à Mme Du Barry, et son cadre ancien, au fronton duquel sont sculptées les armes et la devise de la dernière favorite de Louis XV, évoque aussitôt le souvenir d'une vente anonyme, faite à l'hôtel d'Aligre, le 17 février 1777, où *l'Académie particulière* figura parmi d'autres œuvres d'art provenant en partie des collections de la célèbre comtesse[2].

La description, très précise, du catalogue de cette vente suffirait à authentiquer le tableautin de la collection Doucet, si Saint-Aubin n'avait pas pris soin d'en donner non seulement une eau-forte, rarissime aujourd'hui, mais aussi une réplique avec variantes, exécutée à l'aquarelle et « d'un faire plus terminé, plus caressé, plus petit même que celui de ses dessins habituels », quoique n'excédant pas la grandeur d'une carte de

1. Bois. H. 0,174. L. 0,270. — Ce tableau n'avait jamais été publié jusqu'à ce jour, et c'est à la gracieuse permission de M. Jacques Doucet que je dois de pouvoir en donner une reproduction.

2. N° 185 du catalogue : « Un peintre dessinant d'après un modèle de femme ; elle est toute nue, couchée sur un canapé ». Bois ; h. 6 pouces 6 lignes sur l. 10 pouces ; soit environ 0,175 sur 0,270 ; c'est-à-dire à un millimètre près les dimensions du tableau de M. J. Doucet.



GABRIEL DE SAINT-AUBIN. — UNE FÊTE AU COLISÉE (1776).

Aquarelle et gouache. — Londres, Musée Wallace.

visite. Goncourt, qui a vu cette minuscule aquarelle dans la collection Destailleur, a pu lire au bas la signature et la date de 1773[1].

Sur *la Naumachie des jardins de Monceau*, ce n'est pas ici le lieu d'insister. On se souvient peut-être que la *Revue* a publié naguère l'étude où j'identifiais, à l'aide de divers documents contemporains, cette grande page de Gabriel de Saint-Aubin, traitée d'une façon toute décorative, dans un format inusité chez l'artiste, et ne rappelant rien de ce que l'on connaissait de lui jusqu'alors ; une signature parfaitement authentique, accompagnée de la date de 1778, rend inattaquable l'attribution de cette toile[2].

La peinture est un singulier mélange de lourdeur et d'esprit, de franchise et de repentirs. Au delà d'un premier plan assez sombre, encombré de fragments d'architecture, au milieu desquels on retrouve, assis devant son carton, le dessinateur de *l'Académie particulière*, la Naumachie occupe tout le milieu du tableau. Dorées par une douce lumière frisante, les colonnes délimitent l'élégant ovale du bassin. Au fond, des frondaisons légères ondulent. A droite, sur un îlot, un obélisque se dresse, aujourd'hui disparu ; et à gauche, pour balancer la composition, de grands arbres poussent leurs branches plus haut que les colonnes du cirque. Tout cela fort inégal, opposant tels morceaux de la meilleure venue à tels autres gâtés par les corrections de l'artiste, mais témoignant de préoccupations très curieuses à constater chez un annaliste de la vie parisienne qu'on ne soupçonnait point capable de s'intéresser au paysage décoratif ni de le peindre ; et tout cela, d'ailleurs, rappelant bien plus Hubert Robert que l'auteur de *la Parade*, de *l'Académie particulière*, et de cet autre morceau décoratif qu'est *le Lever du jour*.

Le Lever du jour est une toile allégorique, en forme de trumeau ou de dessus de porte, signée de Gabriel de Saint-Aubin et acquise en 1883

1. L'eau-forte (n° 23 du catalogue de Baudicour) mesure 0,078 sur 0,102, y compris 0,005 de marge ; elle porte le titre, mais pas de date. — Le dessin aquarellé est décrit par Goncourt, dans *l'Art du XVIIIe siècle* (éd. in-16), 2e série, p. 193, et dans le catalogue de la vente Destailleur (1893, n° 112, pièce 45, avec la date 1776). Je n'ai pas vu ce dessin et ne donne ces dates que sous réserve. — A titre d'indication, on rapprochera de cette date la mention suivante, inscrite par Saint-Aubin sur une feuille de garde de son exemplaire illustré et annoté de la *Description de Paris* de Piganiol de La Force : « M. le Cte de Rohan-Chabot. *Académie particulière. Décembre 1773* » (collection J. Doucet, feuille de garde à la fin du tome III). S'agit-il de la peinture, de l'aquarelle ou de l'eau-forte ? Je ne sais. Néanmoins, cette date m'a paru intéressante à relever pour l'historique de l'œuvre.

2. Toile. H. 0.77 ; L. 1.09. — Voir la *Revue*, t. XXV, p. 207.

par M. Henry Pannier chez un antiquaire parisien[1]. Sur une cime élevée, le dieu du jour s'éveille entre les bras de la Nuit, étendue près de lui ; il se dresse à demi et, tout en recouvrant d'un voile la radieuse beauté de la déesse, au front de laquelle brille l'Étoile du matin, il lui montre le chemin des ombres où son char va l'emporter. D'un côté, un paysage se devine, vague encore sous les premières lueurs orangées de l'aurore ; de l'autre, la lune descend parmi des nuages. Une pâle lumière baigne les chairs nacrées aux ombres bleues, et, sauf le rouge éclatant d'une draperie qui ceint les reins de Phébus, la composition n'est que demi-teintes harmonieuses. Pour l'exécution, elle a de quoi surprendre, en vérité, tant elle révèle de brio et de décision, et jamais Saint-Aubin ne s'est montré plus peintre, selon la formule de son maître Boucher, que quand il a enlevé de verve la gracieuse arabesque de ces deux corps à demi-nus. L'œuvre n'est pas datée, mais son inspiration et sa facture me porteraient assez à croire qu'elle est antérieure à *la Parade;* j'y verrais volontiers une peinture exécutée par l'artiste peu après son passage dans les ateliers de l'Académie royale.

En dehors de ces quatre peintures à l'huile, Saint-Aubin a laissé un assez grand nombre de gouaches, d'aquarelles et de dessins rehaussés, dont l'examen détaillé nous entraînerait un peu loin et dépasserait de beaucoup le cadre de cet article. On n'en dira ici que quelques mots.

Quand il s'est contenté de toucher du bout de son pinceau chargé de lavis ou d'aquarelle un de ses admirables croquis, ce peintre-graveur a fait merveille : il voyait juste, il saisissait tout d'un coup l'effet à rendre et son talent résidait précisément dans cette facture aisée et sûre qui donne un si puissant attrait aux dessins de premier jet; une légère teinte de bistre, un discret rehaut d'aquarelle, et le morceau parachevé gagnait en séduction. Pour ne citer que deux exemples, c'est le cas d'une des eaux-fortes du *Spectacle des Tuileries,* couverte d'un frais et pimpant travail à l'aquarelle (collection Georges Dormeuil), et c'est le cas aussi de la célèbre *Vue du Salon de 1765* (au Musée du Louvre), où chaque pein-

1. Toile. H. 0,47 ; L. 1,03. La signature se trouve en bas, à droite de la figure du Jour ; on lit : *G. de* [S.] *Aubin f.:* la lettre S n'est pas visible. — Je dois des remerciements à M. Henry Pannier qui m'a permis d'examiner et de reproduire cette peinture

ture, résumée en quelques centimètres carrés et en quelques taches de couleur serties par le trait d'or de la bordure, est pourtant caractérisée à la perfection et reconnaissable au premier coup-d'œil.

Mais déjà apparaît ici l'écueil. Quand il prend le pinceau, Saint-Aubin ne sait pas toujours s'en tenir à l'indispensable ; aussi est-il rare qu'il se soit contenté d'employer l'aquarelle « nature » et qu'il ne l'ait pas le plus souvent relevée et mélangée de gouache. Comment, en effet, un procédé tel que la gouache n'aurait-il pas séduit un artiste toujours porté, comme celui-ci, à retoucher indéfiniment ses peintures ? De semblables



Le Lever du jour.
Peinture. Collection de M. Henry Pannier.

« tripotages » allaient si bien à son tempérament ! Sans doute, on connaît de lui un bon nombre d'œuvres de premier jet ; mais il semble qu'on pourrait appliquer à quelques-unes de ses eaux-fortes et à certains de ses dessins ce que Charles-Germain critiquait dans les peintures de son frère, quand il écrivait : « Il fit peu de tableaux, qu'il gâta même en les corrigeant et les repeignant ». Les couleurs à la gomme lui permettaient plus facilement les reprises, les grattages, additions et surcharges, toute cette cuisine, dont les résultats sont certes parfois bien pénibles, mais aussi parfois étourdissants, au point que l'œuvre peut alors rivaliser avec la peinture à l'huile pour l'éclat de la lumière et du coloris ; on citera comme un chef-d'œuvre du genre la *Vue d'une fête au Colisée,* en 1776, de la collection Wallace, avec le papillotement féerique

d'une multitude de petits personnages costumés, dansant sous la grande rotonde illuminée[1]. On pourrait citer aussi : *la Naumachie du Colisée*, un soir de fête nocturne (à M. Henry Pannier) ; *l'Incendie de l'Hôtel-Dieu*, en 1772 (ancienne collection P. Decourcelle) ; *le Roi posant la première pierre de l'amphithéâtre des écoles de chirurgie*, en 1774 (Musée Carnavalet) ; et d'autres encore, dont j'aurai l'occasion de parler, en énumérant les peintures de Saint-Aubin qui ne nous sont point parvenues ou qui se dissimulent sous des noms d'emprunt dans les collections particulières.

II

Au nombre des peintures et des gouaches disparues, — momentanément, il faut l'espérer, — on recommandera tout d'abord à la sagacité des chercheurs les œuvres dont il nous reste des gravures ou des dessins, et dont voici la liste par ordre chronologique : *le Triomphe de l'Amour* (1752), projet pour un plafond ; — *la Réconciliation d'Absalon et de David* (1752) ; — *Laban cherchant ses dieux* (1753) ; — *Mathathias* (1754) ; — *la Guinguette* et *le Carnaval du Parnasse*, deux gouaches (vers 1760-1761) ; — quelques-unes des compositions destinées à illustrer le *Spectacle de l'histoire romaine*, de Philippe de Prétot (1760-1764), et celles que Mercier a gravées dans la *Lettre de Duclos à son ami* (1767) ; — *Trait de bienfaisance de la reine à Fontainebleau* (1773), gouache ; — et *la Comparaison du bouton de rose* (sans date).

Les quatre premières de ces peintures remontent à l'époque où Gabriel de Saint-Aubin suivait les leçons de l'Académie royale ; mais si l'une, sans doute librement exécutée par l'auteur, dénote une influence incontestable de Boucher, les trois autres ne sont que la traduction de ces sujets de concours, dont la Bible, la mythologie et l'histoire ancienne fournissent les thèmes inépuisables. A peine séparées par deux ans d'études, elles présentent, sous un double aspect, la manière de Saint-Aubin à ses débuts ; et ce n'est pas là leur moindre intérêt.

Pour *le Triomphe de l'Amour*, projet de plafond qui ne fut jamais exécuté, il paraît avoir été fort apprécié de tous les Saint-Aubin : d'une

1. Je dois la communication de la photographie de cette gouache à M. A. Vuaflart, auteur d'une très complète communication sur l'iconographie du Colisée, faite à la Société d'iconographie parisienne. Le cliché de la gouache, *le Roi posant la première pierre de l'amphithéâtre des écoles de chirurgie*, appartient également à la Société d'iconographie parisienne.

part, Charles-Germain, parlant des peintures de Gabriel, a écrit que celle-là « suffirait à sa réputation », et on peut en croire le mémorialiste de la famille, généralement peu prodigue d'éloges à l'égard de son puîné; d'autre part, Augustin en exécuta un petit dessin à l'encre de Chine, aujourd'hui compris dans le *Livre des Saint-Aubin* de l'ancienne collection Destailleur (à Mme la comtesse R. de Béarn), et auquel l'œuvre doit de ne pas avoir disparu tout entière; enfin, ayant conservé chez lui cette œuvre de jeunesse, Gabriel l'estimait assez pour l'envoyer, vingt-quatre ans plus tard, au Salon de l'Académie de Saint-Luc de 1774. Elle appartenait encore à la famille de l'auteur quand elle figura, en 1783, au Salon de la Correspondance. On la rencontre une dernière fois, lors de la vente après décès d'Augustin de Saint-Aubin, faite le 4 avril 1808[1]. Depuis lors, sa trace est perdue.



LE ROI POSANT LA PREMIÈRE PIERRE DE L'AMPHITHÉATRE DES ÉCOLES DE CHIRURGIE.
Aquarelle et gouache. — Musée Carnavalet

1. N° 54 du livret de 1774 (3 pieds de h. sur 4 de large, soit h. 0,97 sur 1,29). — N° 97 du catalogue des ouvrages exposés au Salon de la Correspondance, catalogue dressé par Pahin de La Blan-

Qui retrouvera cette grande esquisse rectangulaire, bordée de rinceaux de rocaille et de guirlandes de fleurs ? Qui reconnaîtra, au centre, « un petit amour vainqueur, le pied sur des couronnes et tenant une flèche comme un bâton de commandement, autour duquel se silhouettent des corps de femmes nues au milieu d'envolées de colombes ; et sur le champ du plafond épandus, une trentaine d'amours, dans tous les renversements, les raccourcis, tous les mouvements de grâce de corps enfantins, et apportant aux pieds du petit dieu vainqueur les attributs des autres divinités[1] » ?

Le Triomphe de l'Amour date de 1752, c'est-à-dire de l'année où, pour la première fois qu'il participe aux concours de Rome, Saint-Aubin doit choisir entre les deux sujets suivants : *Jéroboam sacrifiant aux idoles* et *la Réconciliation de David et d'Absalon*. Adieu les vols de colombes et les cabrioles de *putti !* L'élève de Boucher s'attaque au second de ces thèmes classiques. Comme il a de l'acquit, il le montre, et rassemble dans un morceau conçu selon la pure tradition académique tout ce qu'il a appris de poncifs vénérables : Absalon agenouillé au pied du trône de son père ; un officier en casque et cuirasse, debout, d'un côté ; de l'autre, un vieillard barbu, assis au premier plan, à contre-jour ; un groupe de soldats à l'arrière-plan, à droite, dans la lumière ; une femme et un vieillard dans la pénombre, à gauche, — en vérité, il n'a rien oublié.

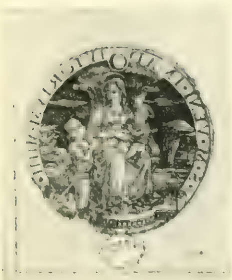
Émile Dacier

(A suivre.)

cherie à la suite de l'*Essai d'un tableau historique des peintres de l'école française...* (1783, in-4°). C'est dans la notice de cette exposition qu'on trouve la date du tableau : « le petit tableau d'un plafond, *projetté en 1752*, qui n'a jamais été exécuté, etc. » — Vente d'Augustin de Saint-Aubin : peintures : « n° 8, *le Pouvoir de l'Amour*, composition de 25 figures, d'une bonne couleur et d'une touche franche et libre » ; toile ; h. 36 pouces ; l. 48 pouces.

1. *L'Art du XVIIIe siècle* (éd. in-16), 2° série, p. 208 ; et catal. de la vente Destailleur de 1893 n° 111, pièce 53.

QUELQUES ENRICHISSEMENTS RÉCENTS
DU CABINET DES ESTAMPES



La Vierge, l'Enfant Jésus et un jeune homme agenouillé.
Épreuve de nielle italien, xve siècle.

En 1910, le fonds du Cabinet des estampes s'est accru, par le dépôt légal, les acquisitions et les dons, de 7.127 pièces; certaines sont de véritables raretés, et nous allons essayer d'en indiquer brièvement l'intérêt, sans chercher à relier entre elles des descriptions que l'on peut tout au plus considérer comme les fiches signalétiques de quelques estampes curieuses.

GRAVURES ANCIENNES

I. — *La Vierge, l'Enfant Jésus et un jeune homme agenouillé.* — Épreuve sur papier d'un nielle italien du xve siècle. Pièce ronde mesurant 34 millimètres de diamètre.

Une copie de cette pièce se trouve décrite, *comme une épreuve de nielle*, dans le catalogue de la vente Malaspina (1824, t. II, p. 6); dans l'*Essai sur les nielles*, de Duchesne (1826, p. 159, n° 64); dans le catalogue de la vente Durazzo (1872, n° 3004); dans le *Manuel de l'amateur d'estampes*, de Dutuit (1888, t. I, 2e partie, p. 148, n° 165). La notice du *Manuel de l'amateur d'estampes* a été rédigée par M. G. de Pawlowski, d'après l'épreuve qui est actuellement au Petit-Palais des Champs-Élysées et qui a passé successivement par les collections Wellesley, Galichon et Dutuit.

Après cette énumération de noms célèbres dans l'histoire de la

« collection », il est intéressant de constater que cette épreuve de nielle tant de fois décrite ne peut pas être une épreuve de nielle : la



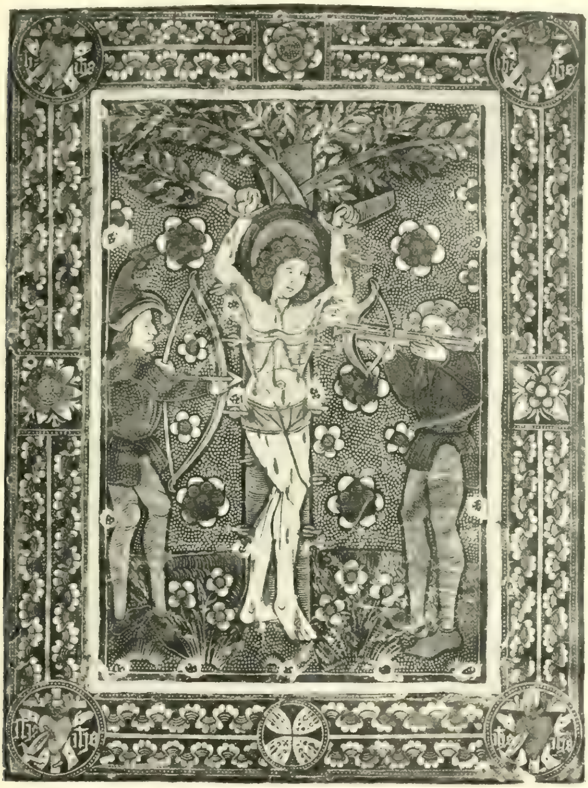
SAINTE ANNE TENANT LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

Gravure en criblé, fin du XVe siècle

légende gravée en exergue de cette petite pièce suffit à le démontrer.

Un nielle n'est autre chose, en fait, qu'une gravure au burin exécutée le plus souvent sur argent. Quand le graveur croit avoir entamé suffisam-

ment le métal, il remplit les creux d'un émail noir en poudre, très fusible, dont le nom : nielle (*nigellum, niello*) s'applique par extension aux objets



SAINT SEBASTIEN.
Gravure en criblé, fin du XVe siècle.

niellés, passe la pièce au feu, la ponce, la polit et obtient ainsi une image qui se détache en traits noirs sur le fond clair du métal.

Les orfèvres ont fait, pour les nielles, ce qui s'est toujours fait pour

des travaux de cet ordre : ils ont pris, en cours d'exécution, des empreintes sur plâtre, sur soufre, sur papier ; c'est à une empreinte sur papier prise par le Florentin Maso Finiguerra que la légende fait remonter l'invention de l'impression en taille-douce. La légende n'a plus grand cours, mais les épreuves de nielles n'en sont pas moins considérées comme les incunables de la gravure en taille-douce et très recherchées.

Ces petites pièces portent des inscriptions, des devises, qui étaient gravées pour être lues directement sur le métal niellé et qui se sont, naturellement, imprimées à contresens sur le papier.

Les mots : S . M . VENI . IN . ADIVTORIVM . MICHI ., qui se présentent en sens normal sur l'épreuve décrite par Duchesne et Dutuit, suffisent à prouver qu'elle provient d'une plaque gravée en vue de l'impression et non pour le travail du nielle.

C'est ce que vient confirmer l'épreuve acquise par le Cabinet des Estampes. Dans cette pièce, les caractères imprimés à contresens, le trou ménagé dans la composition du bijou pour laisser passer un anneau ou une chaînette, le geste de l'enfant qui bénit de la main gauche, l'épée attachée au côté droit du fidèle agenouillé, tout prouve que nous nous trouvons bien en présence d'une épreuve de nielle.

Cette jolie petite pièce, qui a vraisemblablement servi de modèle pour l'épreuve de la collection Dutuit, n'a jamais été décrite, croyons-nous. Elle a un caractère d'art franchement quattrocentiste et, dans ce champ minuscule, l'orfèvre a trouvé le moyen de faire, avec la figure du gentilhomme agenouillé, un portrait plein de physionomie. L'épreuve de la collection Dutuit est encore une chose charmante, mais tout y a été enjolivé, elle sent la pratique et, dans le dernier mot de la légende latine, transformé de MIHI en MICHI, on pourrait peut-être voir une affectation d'archaïsme.

II-III. — *Sainte Anne tenant la Vierge et l'Enfant Jésus; Saint Sébastien.* — Gravures en criblé de la fin du XVe siècle.

Ces deux gravures représentent des saints invoqués contre la peste et pourraient s'ajouter à la liste des « Pestblätter » étudiées par M. W. L. Schreiber. Les sujets ne sont pas exactement de la même dimension, mais un imprimeur du XVe siècle en a fait à peu de frais deux pendants suffi-

samment équilibrés, en tirant avec la même bordure gravée la *Sainte Anne*, qui mesure 178 millimètres sur 118, et le *Saint Sébastien*, qui en mesure 183 sur 122.

Le type de bordure qui a favorisé cette combinaison se retrouve assez fréquemment dans les images typographiques du XVe siècle. C'est un encadrement décoré aux quatre angles d'un médaillon qui renferme les emblèmes de la Passion ; les médaillons sont reliés par ces festons que les spécialistes appellent « des bandes de nuées ogivales », et le milieu de chaque montant est ponctué par une rosace. Dans les deux images, la bordure est identique, on retrouve de part et d'autre le même travail, les mêmes défauts, les mêmes accidents de gravure, et il est impossible de songer à une copie.



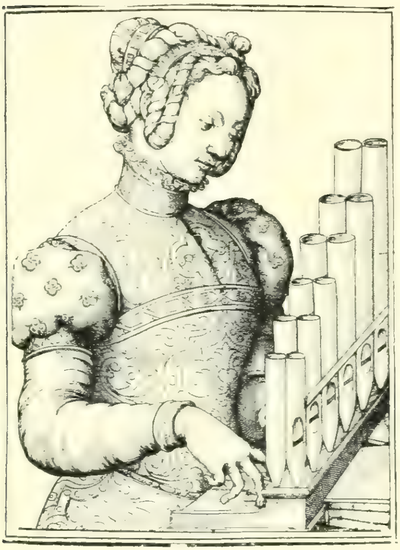
UNE MUSICIENNE.

Gravure sur bois, fin du XVIe siècle

Mais l'une des deux images, le *Saint Sébastien*, présente la trace de nombreux clous : on en relève dix-neuf dans le sujet, vingt-huit dans la bordure. Ces clous sont plantés fort maladroitement au milieu des parties gravées, et celui qui cloua de la sorte, sur un même bloc, le *Saint Sébastien* et sa bordure n'était certainement pas le graveur des deux planches, mais c'est précisément sa maladresse qui nous permet de saisir un point de technique resté jusqu'à présent dans l'incertitude.

Les deux images dont nous nous occupons présentent l'aspect caractéristique des gravures en relief sur métal ; s'il y avait eu la moindre indécision, les clous dont nous relevons la trace suffiraient pour écarter

l'idée d'une gravure sur bois. Ils ne permettent pas non plus de croire que la *Sainte Anne* et le *Saint Sébastien* ont été imprimés avec la même bordure mobile jouant le rôle de passe-partout : du moment que cette bordure — si on la suppose mobile — a pu être imprimée sans le moindre clou de fixage autour de la *Sainte Anne*, on ne comprend pas qu'il ait fallu y planter vingt-huit clous pour l'imprimer autour du *Saint Sébastien*.



UNE MUSICIENNE.
Gravure sur bois fin du XVe siècle.

Restent deux hypothèses : 1° La *Sainte Anne* et sa bordure ayant été gravées sur une même planche, on aurait détaché la bordure pour la clouer autour du *Saint Sébastien*. Mais nous allons voir que ce n'est guère admissible ; 2° la bordure du *Saint Sébastien* aurait été « clichée » sur celle de la *Sainte Anne*.

Elle nous fournirait, dans ce cas, un exemple précis de ce polytypage des vignettes que Firmin-Didot considérait comme une pratique courante chez les imprimeurs de livres d'Heures. Il avait relevé dans ces livres la répétition fréquente des mêmes vignettes et constaté que certains encadrements étaient obtenus par un jeu de petits clichés que l'imprimeur alternait pour varier les combinaisons. Pour lui, la seule explication plausible était le polytypage, et si l'on faisait des gravures en relief sur cuivre, qui devaient être fort nombreuses, à son avis, ce n'était pas seulement pour avoir plus de finesse dans la taille, mais pour constituer des prototypes capables de résister à des opérations de polytypage réitérées. « Cet usage, écrit-il dans son *Essai typographique et bibliographique sur*

l'histoire de la gravure sur bois (p. 120), de graver sur cuivre la plupart des sujets destinés à l'ornementation des Heures, est constaté aujourd'hui par le livre d'Heures de 1488, où l'imprimeur Jean Dupré s'exprime ainsi dans l'avertissement placé après le calendrier : « C'est le repertoire des » hystoires et figures de la Bible, tant du Vieil Testament que du Nouveau, » contenant dedans les vi- » gnettes de ces presentes » Heures, *imprimées en* » *cuyvre* »[1].



UN MUSICIEN.
Gravure sur bois, fin du XVIe siècle.

Didot s'est appuyé uniquement sur ce texte, qui s'est trouvé depuis heureusement complété par la découverte de planches de cuivre gravées pour l'impression typographique, à la fin du XVe siècle et dans la première moitié du XVIe. Nous n'avons point à les étudier ici, pour le moment; nous nous bornerons à signaler que ces cuivres gravés en France à des époques différentes ont tous la même épaisseur (deux millimètres et demi), ce qui semblerait indiquer une pratique courante, sinon une réglementation. Ces planches sont deux fois plus épaisses que les cuivres employés actuellement pour la typogravure et nous pouvons nous faire une idée de leur rigidité. Notre *Sainte Anne* était vraisemblablement gravée sur un cuivre de cette force et, si la bordure en avait été détachée, il est probable qu'il n'aurait pas fallu, pour la fixer sur le même bloc que le *Saint Sébastien*, des clous si nombreux et si rapprochés (dans le montant vertical de gauche,

1. Voir, sur une plaque de cuivre, gravée en criblé et récemment acquise par le musée de Hambourg, la note de M. le Dr Lehrs : *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, Wien, 1912, N° 1.

près de la rosace, on en compte quatre dans un espace qui mesure un centimètre et demi sur trois ; on en retrouve quatre autres, aussi rapprochés, près du médaillon, en haut et à droite ; il est probable aussi que dans cette plaque de cuivre l'ouvrier n'aurait pas choisi, pour enfoncer des clous, les endroits les plus résistants. Mais ce sont des hypothèses sur la nature, l'épaisseur et la rigidité d'une plaque de métal que nous n'avons point vue ; mieux vaut nous en tenir à ce que les épreuves nous révèlent.



UNE MUSICIENNE.
Gravure sur bois, fin du XVIe siècle

L'épreuve de la *Sainte Anne* est remarquablement nette et ferme ; elle a tous les caractères des épreuves imprimées indiscutablement sur cuivre. Rien ne nous permet de voir si le sujet et sa bordure ont été gravés sur une même planche ou sur deux.

Dans le *Saint Sébastien*, le sujet et la bordure sont imprimés avec deux planches clouées sur le même bloc ; la bordure répète exactement celle de la *Sainte Anne*, en l'empâtant et en l'amollissant. Les clous de fixage plantés dans ces deux plaques nous font croire qu'elles étaient en métal très mou ; ce sont des clous à tête plantés, non dans les parties évidées, ce qui eût été une précaution élémentaire, mais dans les reliefs. Comme ces têtes de clous ne pouvaient dépasser le niveau de la gravure il a fallu les enfoncer, les forcer dans le métal. Elles se sont imprimées en noir et la petite auréole blanche qui les entoure prouve que ce métal a cédé facilement. Cette opération a été répétée 47 fois pour les deux plaques.

Il est invraisemblable qu'on l'ait pratiquée sur le métal (cuivre ou

laiton employé par la typogravure ancienne ; seul le plomb ou un alliage de plomb paraît capable de se comporter de la sorte, et nous croyons que ce *Saint Sébastien* peut confirmer tout ce que Firmin-Didot écrit sur le polytypage des vignettes ; il nous paraît imprimé avec deux clichés, et si nous insistons spécialement sur la bordure, c'est que nous avons dans la bordure de la *Sainte Anne*, imprimée, croyons-nous, sur le prototype, un terme de comparaison.



UNE MUSICIENNE.

Gravure sur bois, fin du XVIe siècle

Ces deux gravures étaient des images à bon marché, et l'on sait comment ces images disparaissent. Dans un ouvrage récemment publié sur les images de confrérie, M. l'abbé Jean Gaston rappelait, d'après le traité de la gravure sur bois de Papillon, que la planche gravée pour la confrérie royale de la charité de Notre-Dame de Bonne Délivrance, fondée en l'église Saint-Étienne des Grès, avait fourni un tirage de *plus de cinq cent mille exemplaires*. On en connaît *trois* épreuves aujourd'hui. Il est peu probable qu'il existe encore beaucoup d'exemplaires de notre *Saint Sébastien ;* mais il ne faut désespérer de rien et la reproduction que nous publions permettra peut-être de retrouver une épreuve, sans la bordure et sans les clous, qui complèterait ce que nous avons essayé de dire.

L'enluminure assez grossière du *Saint Sébastien* a été faite au pochoir ; on voit que le patron n'a pas été appliqué très correctement et que le coloriste a oublié de passer le ton de chair sur les jambes du saint.

Au point de vue hagiographique, cette image de *Saint Sébastien* semble confirmer l'opinion de M. W. L. Schreiber qui voit, dans la dévotion à saint Sébastien une dérivation du culte d'Apollon, qui, lui aussi, était invoqué contre la peste. Non seulement le saint, jeune, imberbe, élancé, a les caractéristiques du dieu antique, mais, ce qui est plus rare, il est attaché au laurier sacré, interprété bien entendu par un artiste du Nord.

La *Sainte Anne* se détache sur un fond de quartefeuilles et de quintefeuilles disposées en damier. C'est un jeu de fond, qu'on trouve souvent dans les miniatures, mais qui est assez rare dans les estampes.

Ces deux images datent de la fin du xve siècle. Elles peuvent avoir été gravées en Flandre ou dans la France du Nord; elles étaient collées sur les plats intérieurs d'une reliure en parchemin, dans un volume sur lequel il a malheureusement été impossible d'obtenir le moindre renseignement.

IV. — *Un quatuor de quatre musiciennes dirigées par un musicien.*

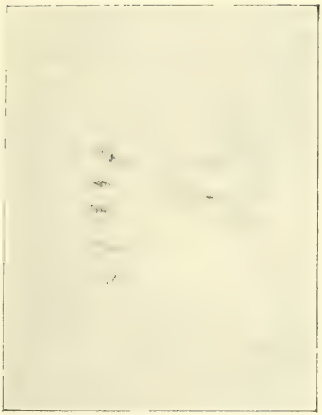
Parmi les récentes acquisitions du Cabinet des Estampes, figurent d'intéressants spécimens de grandes estampes décoratives françaises, gravées sur bois aux xve et xvie siècles. Pour les pièces de cet ordre, on est trop souvent réduit à calculer d'après des fragments les dimensions de l'ensemble; mais, en ce qui concerne le *quatuor,* dont nous reproduisons les différentes feuilles, la série est au complet, et la façon d'assembler les pièces est tout indiquée par l'orientation des figures. Chaque morceau mesure : en hauteur, $0^{m}51$; en largeur, $0^{m}37$; soit, pour l'ensemble, une longueur totale de $1^{m}85$. Les deux exécutantes qui sont tournées de trois quarts à droite jouent du clavecin et du luth, celles qui sont tournées vers la gauche jouent de la guiterne et de la flûte à bec. Le musicien tient, en guise de bâton de chef d'orchestre, un cornet à bouquin.

Les costumes permettent d'assigner à cette suite la date approximative de 1580; la facture rappelle les bois édités par les marchands de la rue Montorgueil.

(A suivre.) FRANÇOIS COURBOIN

UN PORTRAIT DE LA PREMIÈRE FEMME DE DANTON

PAR DAVID



Danton.
Dessin de L. David. — Lille, Musée Wicar.

Sans que l'histoire, toujours plus brève que la vie, ait pris soin d'enregistrer par le menu les relations de deux grands conventionnels dont l'un fut l'homme d'État de la Révolution française et l'autre son peintre, on devinait déjà cette rencontre en présence de deux dessins, portraits hâtifs de Danton par David : le premier, croquis sommaire, profil simiesque et violent, crayonné par le peintre du *Serment du Jeu de Paume* à quelque séance de la Convention Nationale en même temps que la mine allongée de l'austère Bailly, se trouve à Lille, au Musée Wicar ; le second, simple trait à la mine de plomb, mais plus rassurant et plus pur, a fait partie de la collection Jubinal de Saint-Albin ; peut-être a-t-il été tracé de souvenir[1] ? Quoi qu'il en soit, c'est bien l'image idéale du patriote herculéen dont la parole sonore enflammait, encore mieux que la *Marseillaise*, les volontaires de 92, sa tête léonine et son

1. Hypothèse du petit fils de l'auteur. — Voir J.-L.-Jules David, *le Peintre Louis David* (Paris, V. Havard, 1880-82, 2 vol. in-fol., pl.) ; dans le second volume est reproduit à l'eau forte ce portrait de Danton.

port athlétique, sa bouche dédaigneuse, mais son front découvert d'orateur souverain qui prêchait « l'audace » : fascinante laideur, qui reste sympathique à travers les temps ; car dans l'Hercule inspiré transparait l'homme « sensible » qui jamais ne démentit son adoration pour sa patrie, pour sa vieille mère au tendre sourire et ses deux jeunes femmes.

Or, voici le portrait de la première par le même David : toile trop peu connue, du musée de Troyes qui la possède depuis onze ans[1], toujours absente, d'ailleurs, du catalogue dressé par les principaux historiens du peintre. Et puisque tout portrait semble « un modèle compliqué d'un artiste », illustrons avec ce double « état d'âme » les documents originaux qui le situent dans un grand passé : nous revivrons mieux ces lointains souvenirs en le regardant. Le plaisir des yeux n'est-il pas le meilleur auxiliaire de la pensée ? Et n'est-ce pas ainsi que l'imagination se figurait la compagne du robuste tribun ? La bonté caractérise éminemment l'image de cette nature plantureuse, ardente et douce ; l'âme habite sous les traits épais, comme une indéfinissable expression dans la populaire mélodie des formes ; fils du peuple, le peintre futur de *Marat* s'est adouci, sans s'efféminer, pour décrire avec la plus clairvoyante et cordiale franchise l'excellente fille d'un riche limonadier parisien.

Ce premier mariage de Danton remonte à 1787. Éloigné, depuis sept ans, de sa Champagne natale, l'aspirant au barreau, qui prolongeait ses lectures et prenait tous ses repas à l'hôtel de la Modestie, se contentait, le soir, d'une demi-tasse et d'une partie de dominos, quand il n'allait pas applaudir la tragédie au parterre du Théâtre-Français : c'était un habitué du café de l'École, au n° 3 du quai, près du Pont-Neuf et de la place, aujourd'hui trop modernisée, qui porte encore le nom du café. Parmi les graves propos des hommes de loi, les vingt-huit ans de Danton s'étaient vivement épris de la fille de la maison qui trônait au comptoir ; et les parents de l'avenante demoiselle n'avaient pas aussitôt agréé ce jeune provincial obscur, étrange et fougueux.

Enfin, le 9 juin 1787, à Saint-Germain-l'Auxerrois, fut célébré le mariage de Georges-Jacques Danton, avocat, avec Antoinette-Gabrielle

1. Donnée, en 1900, par Mlle Maria Sardin, en même temps qu'un très curieux portrait de la mère de Danton, née Marie-Madeleine Camus, par Jean-Louis Laneuville (1748-1820), contemporain de David et portraitiste des conventionnels aux Salons de 1793 et de 1795.

Charpentier, fille de François-Jérôme Charpentier, contrôleur des fermes, et de dame Angélique-Octavie Soldini, son épouse[1]; une dot de 20.000 livres, somme importante pour le temps, attestait la fortune du père, propriétaire, depuis quatorze ans, de ce café recommandable où venait la basoche. Union bourgeoise, mais sérieuse, qui faisait dire gaiement au nouveau marié « qu'il entrait, le même jour, en puissance de femme et en charge d'officier ministériel, le même jour époux et avocat-ès-conseils du Roi ». C'était l'aisance d'une carrière honorable et le bonheur sans gloire; mais le terrible éclair des orages politiques allait illuminer l'horizon : le 11 octobre 1791, l'éloquent avocat qui, dès la première année de son heureux mariage, avait pressenti « l'avalanche »,



C.-A. DESEINE. — BUSTE DE LA PREMIÈRE FEMME DE DANTON.
Musée de Troyes.

1. Voir le contrat de mariage (Archives Nationales, S. adm., F 7, 4385) et Dr Robinet, *Danton, mémoire sur sa vie privée*, 3e édit. (Paris, Charavay, 1884, in-18), contenant de nombreux actes officiels ou documents originaux, alors inédits, sans oublier les souvenirs minutieux d'Alexandre Rousselin-Corbeau de Saint-Albin sur la jeunesse de Danton; souvenirs déjà parus dans *la Critique française* du 15 mars 1864.

liquide sa charge, et le voilà libre, enfin maître de sa destinée, sans dettes. Évitons de croire sur parole Mme Roland et ses rancunes girondines, quand son imagination, qu'elle dit « assez vive », lui dictera plus tard, à l'Abbaye, dans les *Mémoires* décousus de sa première détention : « Si j'avais pu m'astreindre à une marche suivie, au lieu d'abandonner ma plume à l'allure vagabonde d'un esprit qui se promène sur les événements, j'aurais pris Danton au commencement de 1789, misérable avocat, chargé de dettes plus que de causes, et dont la femme disait que, sans le secours d'un louis par semaine qu'elle recevait de son père, elle ne pourrait soutenir son ménage »... Voilà comme on écrit l'histoire ; voilà, du moins, comme on l'écrivait dans les cachots de la Terreur, en bravant la mort sans renoncer aux passions de la vie !

N'en déplaise à Manon Roland, le ménage Danton n'avait jamais connu ces heures besoigneuses : depuis l'automne de 1791, n'avait-il pas quitté la vieille rue de la Tixeranderie et la paroisse de Saint-Jean-de-Grève pour s'installer plus confortablement au district des Cordeliers ? C'est là, c'est au club, déjà fameux, du même nom, que le superbe parleur avait connu ses collaborateurs ou ses adversaires prochains, le vibrant Camille Desmoulins, le beau Fabre d'Églantine, le trivial Hébert, le brillant Hérault de Seychelles, le sombre docteur Marat et, peut-être aussi, le plus républicain des peintres, Jacques-Louis David. C'est au n° 24 de la rue des Cordeliers, dite de l'École-de-Santé, section du Théâtre-Français (bientôt section de Marat), que, le 12 février 1793, les hommes de loi, qui venaient apposer les scellés, croisaient les prêtres de la paroisse Saint-André-des-Arts, pressés d'enlever le corps de la citoyenne Danton et de lui faire cortège jusqu'à l'église : la veille, en effet, dans la nuit du dimanche 10 au lundi 11, « par suite de maladie », la pauvre Antoinette-Gabrielle avait trépassé... Danton se trouvait loin d'elle ; et quelle horrible épreuve attendait ce géant sensible ! De retour de sa mission de Belgique avec le conventionnel Delacroix, père du peintre, il avait fait exhumer la morte afin de la revoir, après sept jours de linceul, et d'embrasser éperdûment son front glacé.

Dernier portrait de la chère défunte, un buste en plâtre[1], également visible au musée de Troyes[2], confirme le fait et rappelle cette scène ultra-

1. Salon du 10 août 1793, n° 78, et Centennale de 1900, n° 1611.
2. Don des héritiers de Mlle Georgette Menuelle, petite-nièce de Danton, par l'intermédiaire du



romantique en cette inscription : « *Morte le 10 février, ixumé le 17 pous être moulés sur nature. f^t par Deseine Sourd et Muet. 1793* ».

Gravés sous l'épaule droite, ces mots évocateurs nous parlent en même temps d'un artiste encore obscur et confondu trop de fois avec son frère cadet, Louis-Pierre Deseine, brillant lauréat du concours de Rome en 1780. Et quel abîme, pourtant, entre ce Louis-Pierre, sculpteur académicien, pamphlétaire et catholique, qui partage immédiatement tous les regrets des *ci-devant* et des *ultras,* et le pauvre Claude-André, solitaire, morose, infirme, enthousiaste, violent, mais bon, surnommé « le Bonasse » au club des Jacobins, élève de l'abbé de l'Épée, dont il fera deux bustes, et portraitiste enflammé de Mirabeau, dont l'image, aujourd'hui visible au musée de Rennes, apparaissait aux contemporains « d'une ressemblance frappante et de la plus grande expression »[1] ! La majesté posthume de « la citoyenne Danton » n'a pas moins vivement inspiré le talent mystérieux : rien de plus attachant que de comparer en détail le buste de ce Deseine et la toile de David, d'y relever la ressemblance foncière des traits replets et charnus, malgré les différences accidentelles du costume et surtout de la chevelure, ici tombante et sombre sous le bonnet révolutionnaire, et là bouffante et traditionnelle ; et, de part et d'autre, dans la silencieuse expression des sourcils accentués, du nez court, des joues rebondies, du menton volontaire et ferme, troué d'une grasse fossette, on reconnaît la femme aimante et dévouée, qui n'avait pas seulement compris, en tremblant un peu, le génie de l'éloquence, mais dont les volontés dernières avaient discrètement préparé le second mariage de Danton avec une jeune voisine aussi pieuse qu'elle et fille d'un huissier royaliste...

Laissons la plume du magicien qui fit de l'histoire le plus passionné des romans évoquer le lion amoureux de Sébastienne-Louise Gély qui vient d'avoir seize ans et qu'il épouse après quatre mois et sept jours de veuvage, en grand deuil, à genoux devant un prêtre réfractaire, au lendemain de la chute des Girondins : un Michelet n'est point de trop pour

commandant Seurat. — Nous devons ces renseignements et le texte *exact* de l'inscription du buste à l'obligeance des conservateurs du musée de Troyes, MM. D. Royer et Albert Babeau.

1. Voir Georges Le Chatelier, *Deseine le sourd-muet*, notice biographique sur Claude-André Deseine, 1740-1823 (Paris, Atelier typographique de l'Institution nationale des Sourds-Muets, 1903; in-8° de 19 pp.).

chanter cette floraison des tendresses et des roses éclaboussées par le sang de la guillotine et ce printemps tardif de 93 qui devient un été brûlant. Ce qui nous manque par-dessus tout, c'est un portrait de cette seconde Mme Danton, qui fut bientôt veuve ; car, promptement suspect d'indulgence coupable, le colosse amoureux s'effondre, et sa tête tombera, le 5 avril 1794, dans le panier sanglant : un portrait, la flamme ou la fleur d'un regard, nous en dirait plus long que la plus exaltée des proses. Témoin l'image de la première femme, avec ses bons yeux bruns et son air vigoureux de statue charnelle.

Mais que le modèle ne nous fasse pas oublier l'artiste ! Et quand David a-t-il connu Danton, vers quelle époque a-t-il pu tracer le portrait sans mensonge et sans fard d'Antoinette-Gabrielle Charpentier ? Nulle précision n'autorise une affirmation : l'inventaire après décès, fait chez Danton le 25 février 1793 et les jours suivants, ne dit rien de ce cadre ; on ne le trouve accroché dans aucune des pièces ayant vue sur la rue des Cordeliers ou sur la cour du Commerce ; on ne le suit pas à la maison de « Sèves » *(sic)*, appartenant au beau-père du « conspirateur frappé par le glaive de la Loi » ; les deux fils de la morte, alors mineurs, n'en parleront nulle part en leur écrit justificatif, publié vers la fin du règne de Louis-Philippe, pour laver la mémoire de leur père de tout soupçon de vénalité.

Dans l'acte de tutelle, daté du 22 messidor de l'an II, on aperçoit parmi les témoins un M. Jean Regnault, peintre : est-ce Jean-Baptiste, dont l'atelier rivalise avec celui de David ? Mais David n'apparaît point. Portraitiste et portrait demeurent dans l'ombre... Le costume seul, la robe à l'anglaise, très simple, avec l'ample fichu blanc, les noirs cheveux dépoudrés sous le bonnet révolutionnaire, l'absence de frisure et de parure évoquent le temps où le *Cabinet des Modes* notait à la date du 5 novembre 1790 : « Nos mœurs commencent à s'épurer, le luxe tombe » ; et, traduite par l'intelligent burin de M. Henri Bérengier, la solidité de l'exécution concorde avec l'heure où le peintre de *Brutus* quittait sans remords le salon de *la Marquise d'Orvilliers* pour la famille de *Michel Gérard* et sacrifiait momentanément l'idéal antique à l'émouvante réalité.

RAYMOND BOUYER

UNE « ANNONCIATION » NOUVELLE DE FRA ANGELICO

J'ai failli vraiment jouer un rôle providentiel, en présentant aux lecteurs de la *Revue*, au moment où *la Madone de l'Etoile* était si audacieusement volée au Musée de San Marco, un nouveau tableau de Fra Angelico pour les consoler. Ils se seraient aussitôt demandé quelle *Joconde* je tenais en réserve pour eux, et ce que j'attendais pour la leur montrer... Mais ils aimeront mieux, — et moi aussi, — que la douce Vierge aux étoiles, que caresse si tendrement l'enfant blotti dans son sein, continue, au fond du couvent solitaire, à illuminer de son jeune sourire la blanche cellule : et le tableau nouveau ne leur en sera pas moins cher.

Celui-ci n'est point caché au fond d'un pays perdu : il est à une heure de Florence, et, chaque jour, les express de Rome, pleins de visiteurs curieux, s'arrêtent au pied de sa colline. Ce n'est point une œuvre négligeable, abîmée ou douteuse : il est grand, bien conservé, égal en beauté aux plus belles œuvres du maître. Qu'un pareil tableau d'un peintre si grand et si aimé puisse être retrouvé en plein XXe siècle semble une vraie merveille : bien douce et bonne merveille, d'ailleurs ! Et c'en est une autre, que le bruit d'une telle découverte ait été si long à se répandre, et que, depuis bien des années déjà qu'il n'est plus tout à fait inconnu, il ne soit pas encore tout à fait connu. Cette histoire vaut la peine d'être contée.

Au tome III de son *Dictionnaire géographique de la Toscane*, en 1839, l'érudit Repetti signalait dans le couvent de Montecarlo, au-dessus de

San Giovanni, dans le val d'Arno, en amont de Florence, deux tableaux d'auteurs siennois. Telle semble être la première mention, bien étrangement inexacte encore, du beau tableau du moine de Fiesole. On le trouve mentionné une seconde fois dans l'*Histoire de l'art* de Crowe et Cavalcaselle : mieux informés, les auteurs ne méconnaissent pas cette fois son rapport avec Fra Angelico. Mais, ayant lu dans les manuscrits du couvent de San Marco que, quand le duc Farnèse acheta et emporta en Espagne *l'Annonciation* que l'on conserve aujourd'hui au Musée du Prado à Madrid, les moines avant son départ en avaient fait exécuter une copie qui depuis s'était perdue, ils supposèrent que le tableau de Montecarlo n'était que cette copie retrouvée. Sur cette hypothèse, que les deux savants firent d'après des vraisemblances documentaires, et presque certainement sans avoir vu le tableau, la charmante œuvre risqua fort de retomber dans l'oubli : pendant de longues années, à peine trouve-t-on deux auteurs qui citent, en une ligne brève, l'injuste opinion; et dans les plus importantes études qui eussent encore paru sur le peintre, MM. Supino et Douglas ne mentionnèrent même pas le tableau, qu'ils semblèrent ignorer.

Cependant, en 1903, la ville de San Giovanni ayant élevé un monument à son glorieux enfant Masaccio, M. Magherini-Graziani, à cette occasion, décrivit quelques tableaux de la ville et des environs. Il parla entre autres du tableau de Montecarlo, et pour la première fois nia énergiquement qu'il fût une copie, et le proclama œuvre authentique de Fra Angelico : étrange est ce hasard qui fait encore agir Masaccio, après presque cinq siècles, sur la destinée du peintre de Fiesole ! En 1909, dans la *Rivista d'arte*, M. Poggi réclama une seconde fois pour le chef-d'œuvre méconnu, rappela les opinions précédentes émises sur lui et en rechercha l'hypothétique histoire. Mais que pouvait la muette beauté du tableau solitaire contre la phrase des premiers historiens si longtemps répétée ? Seule, à ma connaissance, Mlle Frida Schottmüller approuva et résuma en quelques lignes l'article de M. Poggi. Mais M. Venturi, dans sa belle *Histoire de l'art*, répète que le tableau est une œuvre d'élève. M. Pératé, dans l'*Histoire de l'art* que dirige M. André Michel, dit une fois de plus qu'il est une réplique de celui de Madrid. Et, dans le principal ouvrage paru en Allemagne sur Fra Angelico, M. Wingenroth, pas plus que



MM. Supino et Douglas, ne signale le tableau et ne semble en connaître l'existence.

Ainsi ignoré, puis méconnu, puis ignoré encore, puis enfin reconnu, puis ignoré ou méconnu de nouveau, le chef-d'œuvre parait toujours l'humble église franciscaine sur la colline toscane. Mais l'unique cause de cette étrange destinée est que personne n'allait le voir. Ceux qui crurent qu'il était la copie de *l'Annonciation* de Madrid n'avaient même point vu sa photographie, nous le prouverons assez tout à l'heure. Et des trois ou quatre visiteurs qui l'ont vu jusqu'ici, je ne crois point qu'aucun ait hésité à en reconnaître la valeur; après l'avoir vu, le Père Lodovico Ferretti, qui avait d'abord reproduit l'ancienne opinion, n'eut plus de doutes sur son authenticité : il a bien voulu me le dire lui-même ; ni M. Poggi, ni moi, en le voyant, n'en avons douté davantage.

La promenade est belle pourtant, et méritait d'être faite par tant de savants : ils n'auraient pas regretté de quitter un jour les bibliothèques et les archives, lieu de leurs utiles découvertes, pour traverser au bon soleil la belle campagne florentine et aller visiter l'église parée de l'angélique pensée. San Giovanni est laid, je l'avoue; et l'admirable génie de Masaccio, si puissant, mais si dénué de grâce et de poésie, ne dut respirer en effet, dans la cité de son enfance, aucun de ces effluves de tendresse et de douce beauté que Fra Angelico buvait avec l'air natal dans l'étroit jardin du Mugello. Une *Madone*, que l'on conserve dans l'Oratoire de la ville, et que l'on affirme être de lui, a déjà cette force qu'on admire et qui touche peu. Mais quand on a marché quelques instants dans la campagne, la vallée s'élargit, se fait plus aimable; et quand on a traversé, sur un pont de pierre anguleux, un filet d'eau descendu des hauteurs, soudain s'ouvre entre les cyprès noirs un sentier rude et charmant, pavé de dalles usées, qui monte raide et droit sur la ronde colline que couronne le monastère : la claire lumière embellit de toutes parts les montagnes bleues, dont l'œil suit les courbes entre les longs cyprès; et la majesté de ce décor s'unit à l'agreste beauté du chemin de pierres grises, foulé par tant de pas pieux, qui s'élève rapide entre les taillis en fleurs.

Dans la simple église du couvent, sur les murs blancs, à deux autels plus ornés, l'un en face de l'autre, deux tableaux s'offrent aux yeux. L'un,

très noirci, est un *Couronnement de la Vierge;* on l'attribue à Neri di Bicci, et cette attribution semble fort plausible; on y voit, dans une clarté maintenant bien ternie, le Fils et la Mère s'incliner l'un vers l'autre, tandis que plusieurs saints les entourent avec des gestes d'adoration. Mais sur l'autre paroi de l'église, un éblouissement de grâce blonde caresse soudain les yeux et pénètre le cœur, à la vue du précieux panneau où, comme un grand oiseau du ciel, l'Annonciateur aux ailes d'or est venu se poser devant la Vierge frêle; sur la prédelle aux pures couleurs se déroule l'histoire de Marie : le mariage, la visite à Élisabeth, l'adoration des rois, la présentation de l'Enfant au Temple, la mort enfin; et de cet or patiné par le temps, de la pénombre légère qui emplit l'humble loggia où lisait l'Annoncée, des candides visages aux ombres transparentes, des couleurs fines et nacrées, rayonne une si divine douceur, que nul, je le crois, ne verra le tableau sans en subir le charme.

Regardons l'œuvre merveilleuse. Regardons-la de près. Il le faut, puisqu'elle n'a jamais été regardée ainsi. M. Magherini-Graziani et M. Poggi, qui seuls ont reconnu sa valeur, n'ont prétendu que la signaler aux historiens; mais, pour connaître sa place dans l'œuvre du peintre, pour y discerner la part du maître et des élèves, il faut une attentive étude qui n'a pas été faite encore. C'est cette première étude du beau tableau que je voudrais faire ici, devant les lecteurs de la *Revue*. Je ne crois point que ce qu'une telle étude peut avoir par moments de minutieux doive les rebuter : ainsi seulement on peut trouver quelque certitude, et descendre plus profondément dans l'intimité d'un art dont la beauté est faite de l'harmonie exquise, infinie, des moindres détails.

J'ai relevé, autant qu'il m'a été possible, toutes les ressemblances et les différences matérielles entre cette *Annonciation*, celle de Madrid dont on a cru qu'elle était une copie, et celle de Cortona qui est évidemment analogue aux deux autres. Quatre ou cinq points communs seulement rapprochent *l'Annonciation* nouvelle de celle de Madrid : le point de fuite de la perspective est, dans les deux tableaux, à l'intérieur de la loggia, tandis qu'il est à l'extérieur à Cortona; les mains de l'ange sont pareilles, pareille la fente de sa robe, pareille l'étoffe pendue au mur derrière Marie; et la chambre que l'on aperçoit au fond de la loggia est aussi plus sem-

blable dans les deux tableaux, et un peu différente dans celui de Cortona. Mais il y a tout autant de points où le tableau de Cortona et celui de Madrid se ressemblent et diffèrent de celui de Montecarlo : que l'on regarde la retombée des arcs sur le mur, les coins supérieurs de la porte,



L'Annonciation.
Cortona, Église du Gesu.

les fermoirs du livre, le tapis étendu sous les pieds de Marie. Et il y en a un bien plus grand nombre où le tableau de Montecarlo ressemble à celui de Cortona et diffère de celui de Madrid : le plafond de la loggia et sa frise, la figure divine qui se penche sur Marie, la colombe qui vole sur elle, les ailes de l'ange, la grande bande dorée de sa robe, son pied merveilleusement orné, les deux auréoles, Adam et Ève, qui sont vus au loin et ne s'entourent pas de feuilles comme dans le tableau de Madrid, le

manteau de Marie qui tombe jusqu'à ses pieds, le voile transparent qui recouvre ses cheveux, et ses cheveux eux-mêmes, plus simplement disposés, et qui ne sont point ornés d'un bandeau.

Il semble ressortir clairement de cette comparaison que le tableau de Montecarlo n'est pas la copie de celui de Madrid : puisque celui de Cortona y ressemble autant que lui, et que lui-même ressemble bien plus à celui de Cortona. Une autre preuve aussi décisive est la technique du tableau, évidemment quattrocentiste, et qui ne peut être du XVII[e] siècle, où fut exécutée la copie dont on parle : ce point ne peut guère se démontrer sur une photographie, mais un coup d'œil sur le tableau lui-même ne laisse aucun doute à cet égard. Enfin les scènes de la prédelle ressemblent si manifestement au tableau de Cortona et si peu à celui de Madrid, qu'il n'est pas besoin sur ce point non plus de démonstration détaillée, un regard suffit.

Je crois donc l'ancienne opinion définitivement écartée par de simples constatations matérielles ; sans parler de l'extrême beauté du tableau nouveau, *l'Annonciation* de Montecarlo n'est pas une copie tardive de celle de Madrid. Et quoique je ne veuille point ici parler longuement de cette dernière, je ne peux m'empêcher de signaler que MM. Supino, Douglas et Wingenroth, auteurs des principales études italienne, anglaise et allemande sur le saint artiste, me paraissent avoir admis trop facilement qu'elle soit une œuvre de sa main. *L'Annonciation* elle-même, quoique son travail semble y paraître, a dû être très repeinte, et très peu fidèlement, à en juger par la courbe disgracieuse du dos de l'ange, par ses plis trop raides, et par les deux têtes, surtout la tête un peu grimaçante de la Vierge, qui n'ont que bien peu de ressemblance avec les têtes qu'a peintes ailleurs l'Angelico. Quant à la prédelle, elle me semble avoir dû être faite par un élève, presque hors de la direction du maître : la composition, toujours si belle chez Fra Angelico, est ici boiteuse dans *le Mariage*, confuse dans *la Mort de la Vierge;* plusieurs détails de costumes, d'architecture, d'attitudes, ne semblent guère correspondre aux formes ordinaires du peintre ; et surtout il règne une telle froideur dans ces scènes, si profondément émouvantes sous la main du maître, on y remarque une telle absence de ces beaux gestes de ferveur et de tendresse qu'il prodiguait, qu'il me semble difficile de lui imputer ces médiocres œuvres.

Si ce tableau n'est pas la copie qu'on a cru qu'il était, qu'est-il donc ? Et que pouvons-nous savoir de l'origine du précieux chef-d'œuvre ? Trois hypothèses semblent possibles, entre lesquelles M. Poggi est resté indécis : le tableau a pu être peint pour le couvent où il est encore, dont l'église fut achevée vers 1438; il a pu y être apporté en 1630, année où



L'ANNONCIATION.
Madrid, Musée du Prado.

Pietro di Giovanni Renzi restaura et dédia à Marie l'autel où il est placé aujourd'hui, comme en fait foi une inscription sous la table de l'autel; enfin, comme le veut une tradition orale du couvent, il a pu être apporté là au XVIIIe siècle, au temps de St Léonard, dont l'autorité s'étendit sur tous les couvents franciscains de Toscane : et il proviendrait, dit-on, du couvent de Monte alle Croci, voisin de San Miniato sur la gracieuse colline qui domine Florence.

De ces trois hypothèses, la première semble la moins probable. D'abord le tableau, où les ombres sont vertes et transparentes, n'a pu être peint après la *Madone* de Pérouse, où le peintre montra un style nouveau et commença à brunir plus fortement les ombres; la *Madone* de Pérouse est de 1437, d'après la chronique manuscrite du couvent de Saint-Dominique : *l'Annonciation* serait donc au plus tard de 1436 et aurait ainsi été peinte pour le couvent deux ans avant que l'église fût achevée, ce qui semble peu naturel. Et puis, le tableau a été évidemment modifié et recoupé : toute la partie de gauche a été supprimée, on n'y voit plus nettement qu'Ève, on devine à peine Adam, et l'ange qui les expulse du paradis terrestre a complètement disparu; de la première scène de la prédelle, *le Mariage de la Vierge*, il ne reste aussi qu'une moitié; et le pilier de la loggia a été remplacé par le meneau du cadre qui sépare l'ange de Marie, sous lequel on aperçoit encore le chapiteau du pilier disparu : ces changements s'expliquent mieux si le tableau a été apporté d'ailleurs que s'il a été peint pour cette église même.

Des deux autres hypothèses, la dernière semble infiniment plus probable. D'abord, les changements qu'a subis le tableau s'expliquent moins bien s'il a été placé sur l'autel au moment où Pietro di Giovanni Renzi le restaurait, que si on a dû l'adapter après coup à un autel existant déjà; en second lieu, Vasari rapporte que Fra Angelico avait justement peint une *Annonciation* pour le couvent franciscain de Monte alle Croci, ce qui semble confirmer la tradition du couvent. Enfin, sur l'autel qui fait face à celui que pare l'œuvre charmante, se trouve, nous l'avons dit, un tableau qui est probablement de Neri di Bicci. Ce tableau, placé dans un cadre pareil, semble avoir été modifié, lui aussi, à sa partie inférieure, comme s'il avait été lui-même apporté là d'ailleurs. Or, d'après le *Repertorio Strozziano di memorie ecclesiastiche*, Neri di Bicci avait justement peint un tableau pour le couvent de Monte alle Croci : et ce tableau ne s'y trouve plus maintenant. Il y a là bien des coïncidences qui s'expliqueraient naturellement si l'on admettait que les deux tableaux ont été transportés ensemble du couvent de Florence à celui de Montecarlo. A défaut d'un document certain, jusqu'ici cherché en vain dans les couvents et les archives, il y a là du moins une grande vraisemblance; et il est à peine quelques points plus certains dans l'histoire du peintre

candide qui, comme un ange lui-même, a si souvent passé sans laisser sa trace.

Quand devons-nous croire que fut peinte la touchante peinture? Et dans cette vie radieuse où fleurirent tour à tour les naïves peintures de Fiesole, les fresques si adorablement simples de San Marco et celles, plus savantes quoique d'une grâce égale, de la chapelle vaticane, où devons-nous placer l'œuvre nouvelle? Je crois qu'une attentive comparaison avec le tableau de Cortona nous donnera la réponse à cette question.

Je comparerai d'abord les prédelles. Du *Mariage,* qui a été mutilé pour adapter le tableau au cadre, il ne reste qu'une moitié. Mais *la Visitation,* la plus belle peut-être des cinq scènes, nous permet une comparaison précise.



LA VISITATION.

Détail de la predelle de *l'Annonciation.*

Du haut en bas : Cortona, Montecarlo, Madrid.

Si l'on regarde d'abord la disposition générale, on voit que la pers-

pective du tableau de Cortona est juste, tandis que l'autre ne l'est pas absolument : plusieurs lignes s'écartent un peu de leur vraie direction, en particulier celle de la corniche au-dessous des deux fenêtres, qui monte du côté où elle devrait descendre. On voit aussi que le lac qui occupe le fond du paysage a dans le premier tableau la forme qu'offre le lac de Trasimène quand on le voit de Cortona, tel que le moine l'avait vu souvent pendant les années de noviciat et d'exil, avec le promontoire que couronnent les tours de Castiglione del Lago : au lieu que, dans la prédelle de Montecarlo, la forme du lac est changée, et le promontoire ne se reconnaît plus. Tout ce paysage lointain est d'ailleurs bien plus fini, chaque détail bien mieux modelé et mieux à son plan dans la prédelle de Cortona que dans l'autre, où plusieurs sont un peu lourdement traités, comme le rocher surmonté d'une tour, qui empêche tout le lointain de fuir. Les arbres que l'on voit au-dessus d'un mur sont plus beaux aussi et font sur le ciel une tache d'une plus belle valeur à Cortona qu'à Montecarlo.

Si l'on regarde les personnages, des différences analogues se présentent. La tête de la Vierge est mieux proportionnée à Cortona, son pied aussi, moins petit et moins pointu. Les plis de la robe d'Élisabeth et de la servante appuyée à la porte tombent tout droit à Montecarlo, tandis que leur mouvement, à Cortona, marquait la hâte avec laquelle Élisabeth s'avance au devant de la sainte visiteuse, et accompagnait gracieusement la jambe fléchie de la servante. La main d'Élisabeth, en étreignant Marie, presse sur le manteau à Cortona et n'y presse point à Montecarlo. Enfin, les têtes du tableau nouveau sont toutes également droites sur les cous, tandis que, dans l'ancien, Élisabeth penche la tête en plongeant ses yeux dans les yeux aimés, que l'élan de Marie est plus juvénile, et que d'une charmante souplesse est la tête penchée de la servante, qui contemple affectueusement l'ardente étreinte des deux saintes. Seule la servante de Marie, qui achève de monter le sentier, a un mouvement si naturel et si vrai à Montecarlo que cette figure est la plus belle de toute la prédelle, et plus belle peut-être que la figure correspondante de Cortona.

J'ai dû comparer en détail les deux scènes pour fonder sur une base précise les conclusions qui vont suivre : j'espère qu'on n'aura point trouvé fastidieux de regarder une fois de près, dans cet art si parfait, la perfection infinie des détails. L'examen des trois autres scènes conduirait à des



Fra Angelico. — L'Annonciation.

Florence, corridor du couvent de San Marco.

observations pareilles; et chacun pourra remarquer dans *l'Adoration des Mages* le mur incorrect dont les créneaux ne sont même pas verticaux, et la jambe trop courte d'un homme vu de dos, — noter dans *la Présentation au Temple* le geste peu naturel d'Anne et le geste moins tendre de Siméon, — et, dans *la Mort de Marie*, comparer à titre d'exemple un même personnage dans les deux tableaux, celui surtout qui lit dans le livre, à gauche, les suprêmes prières... Et pourtant, la prédelle de Montecarlo, que tant de détails rendent inférieure à celle de Cortona, est charmante, avec le nacré si fin de ses couleurs et le fini précieux des têtes lumineuses; elle est infiniment supérieure à celle de Madrid, et il est impossible de croire qu'elle est, comme celle-ci, une œuvre d'élève exécutée presque entièrement hors de la présence du maître : ici, la douce présence a partout rayonné et fleuri, transparente sous les fautes mêmes.

Comment conclure ? Si cette prédelle est à la fois si fine et charmante, et pourtant inférieure en tant de détails à celle de Cortona, deux hypothèses semblent possibles : on peut croire que la moins belle est antérieure à la plus belle, et qu'elle fut un premier essai tenté en des années plus jeunes, que le peintre reprit plus tard avec plus de maîtrise et de maturité ; mais on peut croire aussi qu'elle est postérieure : le maître aurait fait copier la prédelle de Cortona par un élève, qui conserva quelque chose de sa beauté et en laissa échapper quelque chose ; mais il aurait dirigé le choix des couleurs et retouché lui-même certains détails, comme l'admirable servante qui achève de monter le rude sentier : on sait assez que tous les maîtres étaient alors entourés d'élèves, et que beaucoup, en particulier, des tableaux attribués à l'Angelico ont été peints ainsi. Entre les deux hypothèses, celui qui ne verrait que les deux prédelles pourrait hésiter longtemps. Mais l'examen des deux *Annonciations* va nous offrir, il me semble, une raison décisive pour choisir entre elles.

Là, en effet, c'est en vain qu'on chercherait dans le tableau de Montecarlo quelque détail qui fût inférieur à celui de Cortona. Le modelé des figures et des mains, les plis des robes, les incisions de l'or, les paroles sacrées qui servent de bordure aux vêtements, tous les moindres détails, sont égaux en perfection et en beauté. Il est même deux ou trois détails par où le tableau de Montecarlo surpasse celui de Cortona : le cou de l'ange est moins long et d'une proportion plus vraie ; le voile transparent

qui recouvre la tête de Marie retombe en plis plus variés et plus beaux ; et, au fond du tableau, Ève se retourne avec un geste de douleur plus naturel et plus gracieux. Mais la vraie différence entre les deux tableaux est ailleurs, et à l'avantage encore de *l'Annonciation* nouvelle : l'ange qui apporte le message, chargé, pour la Femme, de plus de douleurs encore que de joies, se courbe profondément vers elle, et son visage plus grave exprime pour elle plus de pitié. Avec plus de pitié aussi, dans le médaillon qui surmonte les arcs, Dieu se penche, pensif et attendri, sur la créature qu'il a choisie pour porter son fils dans ses faibles flancs. Et elle, la Vierge innocente, assise au seuil de sa chambre plus humble, surprise au milieu de sa lecture par l'annonciation de sa destinée, le peintre l'a voulue cette fois plus jeune, plus frêle et plus humblement craintive.

Nous ne pouvons plus hésiter maintenant entre les deux hypothèses qui tout à l'heure nous semblaient possibles : l'admirable tableau n'est point, comme la prédelle pouvait le laisser croire, un prmeier essai repris plus tard avec plus de maîtrise ; il faut donc qu'il ait été au contraire peint le second. Quand il eut peint la belle *Annonciation* pour le couvent de son noviciat, le moine brûlant d'amour conçut qu'il aurait pu l'emplir encore d'une plus profonde pitié pour Marie : et, chargé de peindre un nouveau tableau pour les Franciscains de Monte alle Croci, il fit copier par un élève la prédelle qu'il venait de faire, la retoucha et la corrigea, puis peignit lui-même le céleste tableau qui illumine maintenant l'autre église franciscaine, au haut du chemin raide, entre les noirs cyprès.

Le tableau nouveau vient ainsi, comme une fleur nouvelle, compléter l'harmonieuse guirlande des *Annonciations* du peintre, dont plusieurs, hélas ! sont perdues encore. Ce sujet si admirablement beau, riche de tant de joies et de larmes, le bonheur de la maternité prochaine annoncée à la vierge et l'affreuse Passion déjà entrevue, fut toujours cher entre tous au divin artiste : et ses *Annonciations,* qu'il laissa derrière lui aux tournants divers de sa route, marquent encore pour nous les étapes de son art et de son cœur, et dessinent, en une ligne adorable de grâce et de douleur, la courbe de sa vie.

Voici la première, son premier tableau peut-être, le reliquaire peint comme *la Madone de l'Etoile* pour le couvent de Santa Maria Novella et,

comme elle, recueilli aujourd'hui à San Marco : le jeune moine a trente-cinq ans environ, et les études de sa jeunesse aux ateliers de Florence sont bien oubliées ; aussi n'est-ce point la tradition giottesque ni l'art nouveau de Masaccio qui s'expriment en cette première peinture, mais un



L'Annonciation.
Florence, Couvent de San Marco.

sentiment tout personnel, sincère, candide, des formes de la vie. Les têtes menues sourient sur les longs cous de cygne ; une souplesse inconnue et charmante incline les corps trop minces ; la perspective n'est pas sans fautes ; les couleurs ont l'éclat radieux d'une miniature ; et à l'annonce du fils promis, la joie seule rayonne sur le visage enfantin de Marie : le précieux panneau a la lumineuse gaîté des choses en fleurs, de la jeunesse, du printemps, des douces espérances.

Six ou sept ans après, le peintre peignait le tableau de Cortona, où son art est plus mûr et déjà sa pensée plus grave. Sur le panneau plus vaste, la couleur a des sonorités plus profondes ; de claires architectures se déploient, où se sent le goût de la Renaissance ; l'horizon fuit, dégradé par la distance ; le paysage entoure et embellit la scène sainte ; les corps ont des proportions parfaites ; et rien ne peut surpasser la féerique silhouette de l'Annonciateur chamarré d'or. Mais son visage est sérieux, et son doigt levé scande le redoutable message. La vierge enfantine du reliquaire est une femme maintenant, et sur son visage, d'où la joie est absente, se lit seulement l'obéissance de la servante de Dieu. Dans le fond du tableau, Adam et Ève désespérés fuient le paradis terrestre, antique malheur d'où doivent sortir pour Marie des malheurs nouveaux. Et, sur la divine prédelle, le pressentiment de ces imminents malheurs rend plus passionnée l'étreinte d'Élisabeth, plus ardemment affectueux le geste caressant du prêtre ; et c'est à eux aussi que pense le Fils dans la dernière scène, quand, avec un geste maternel d'une ineffable tendresse, il presse dans ses bras, libre enfin des souffrances endurées, la petite chose dolente et frêle qu'est l'âme meurtrie de la Mère.

De quelle pitié avait dû se sentir percé le cœur du moine, quand il peignait ces touchantes images ! Elles ne lui semblèrent pas assez touchantes encore, au prix de l'image intérieure qu'il entrevoyait dans ses larmes : et ce fut alors qu'il peignit *l'Annonciation* de Montecarlo, second essai pour incarner la vision rêvée, où son art se montre pareil, mais où celle qu'attendent les heures du Golgotha penche devant son destin révélé une tête plus juvénile et de plus faibles épaules.

Une pitié plus émue encore emplit *l'Annonciation* que peignit l'artiste, six ou sept ans plus tard, au mur du corridor de San Marco. Son art, dont le suprême effort fut en ces années-là de se faire plus simple et plus humble, couvrit cette fois la pierre du monastère de sobres et austères couleurs, qui saisissent le cœur et correspondent admirablement à l'émotion nouvelle qu'il voulait exprimer. Le plafond n'est plus brillant d'étoiles, ni le mur orné de mosaïques ou de riches étoffes ; on dirait les murs d'un cloître ; Marie est assise sur un escabeau de bois, et dans le rose pâli de sa robe et dans son manteau sombre, on dirait une humble nonne qui se penche, ouvrant sur l'avenir annoncé ses grands yeux inquiets et inter-

rogateurs. Une saveur plus triste s'exhale de la fresque grave, fruit de la cinquantième année et des méditations d'un cœur plus mûr. C'est à ces années-là entre toutes que se rapportent sans doute les belles légendes du couvent, les saintes larmes versées devant chaque tableau commencé,



L'Annonciation.
Fresque d'une cellule du couvent de San Marco, Florence.

l'art devenu une prière, et ces effusions brûlantes d'une âme toute de pitié et d'amour, telles qu'ailleurs il n'en fut jamais au monde.

Et pourtant tant de larmes, et si chaudes, ne suffirent pas au cœur aimant. Par un raffinement de souffrance et de pitié, il voulut peindre un tableau plus lilial et plus douloureux encore, et il fit fleurir sur le mur de la troisième cellule la simple fresque qui marque, après la

fresque du corridor, un retour de sa pensée pareil à celui dont témoigne, après le tableau de Cortona, *l'Annonciation* de Montecarlo. Cette fois, l'Annonciateur aux ailes sombres se tient debout dans la chambre nue : et il accomplit son message comme une triste chose, penchant la tête avec une suprême et douce pitié. Derrière lui, saint Pierre martyr joint les mains avec une pitié pareille, témoin sanglant qui sait combien de sang pleurera le cœur de Marie quand toutes les épines de la Passion s'y fixeront une à une. Et devant lui, prosternée, affaissée sous le poids du lourd message, toute mince dans sa robe pâle, humble et sans force, l'Annoncée se soumet et prie...

Il est bien, après cette sublime fresque que les mots ne peuvent traduire, une autre *Annonciation* encore, peinte pour la chapelle de la Nunziata, témoignage des riches années romaines où le peintre s'ouvre à des beautés nouvelles et boit plus à plein le lait de la Renaissance. Mais c'est sur celle de la cellule de San Marco que je veux me taire, parce qu'elle est la sœur de *l'Annonciation* de Montecarlo et, comme elle, le fruit d'une seconde pensée chargée de plus de pitié encore, le précieux dépôt d'un soudain reflux de larmes et d'amour.

Alfred PICHON

LA COLLECTION MAURICE AUDÉOUD

A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE



Ex libris
de M. Maurice Audéoud.
Gravure sur bois de A. Lepère.

L'art de l'illustration du livre est admirablement représenté, pour les époques anciennes, dans les collections de la Bibliothèque nationale. Considérable y est le nombre des manuscrits orientaux, grecs, latins et français ornés de peintures. Non moins riche est la série des livres imprimés aux XVe et XVIe siècles dont le texte est accompagné soit de miniatures analogues à celles qui décorent les manuscrits, soit de ces gravures sur bois dont l'étude, au point de vue français, mériterait tant d'attirer l'attention des critiques d'art et des bibliographes. D'autre part, il n'est guère de livres illustrés aux XVIIe et XVIIIe siècles, aujourd'hui si recherchés des amateurs, dont la Bibliothèque ne possède un ou plusieurs exemplaires, les uns entrés à la Bibliothèque du Roi à titre d'hommage au souverain ou déposés par les éditeurs en vue d'obtenir le privilège prévu par les édits, les autres arrivés plus tard dans nos collections publiques, après avoir passé par les cabinets des bibliophiles.

Pour l'époque contemporaine, au contraire, le livre de luxe est demeuré jusqu'à ces dernières années un objet fort rare à la Bibliothèque nationale. Les livres édités en France arrivent à la Bibliothèque en vertu de la loi sur le dépôt légal — loi, en fait, inopérante à l'égard des ouvrages dont l'exécution typographique est coûteuse, le tirage limité à un nombre très restreint d'exemplaires, et l'illustration, le plus souvent en taille-

douce, tirée dans d'autres ateliers que ceux du typographe. Les dons seuls peuvent remédier à cet état de choses, et sans être fréquents, ils ne font point complètement défaut : il est des artistes comme M. Auguste Lepère, des bibliophiles comme M. Henri Beraldi, des sociétés comme les *Bibliophiles français*, les *Amis des Livres*, les *Cent bibliophiles*, qui se font un devoir d'offrir à la Bibliothèque un exemplaire des livres à la publication desquels ils ont contribué ou collaboré.

Considère-t-on les reliures auxquelles s'attache un intérêt artistique, les collections de la Bibliothèque nationale offraient récemment encore le même contraste entre la richesse des œuvres anciennes et la pénurie des productions modernes. Sans parler des reliures ornées d'ivoire et d'orfèvrerie exposées dans la Galerie Mazarine, les initiales et armes royales et princières du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècle, les fers de reliure à l'écu ou au chiffre des plus célèbres bibliophiles abondent sur les plats en maroquin des vieux livres conservés dans la réserve du Département des Imprimés. Comment, dans les temps présents, avec des crédits déjà insuffisants pour procurer un cartonnage ou une modeste reliure aux vingt mille volumes qui arrivent chaque année, l'administration de la Bibliothèque pourrait-elle faire exécuter, même à titre exceptionnel, nous ne dirons pas quelque reliure discrètement ornée, mais seulement le moindre maroquin plein? Là encore la Bibliothèque est redevable à des particuliers des rares spécimens de belle reliure moderne qu'elle possède. Un amateur, dont le nom est célèbre dans la bibliophilie contemporaine, désireux de combler la regrettable lacune qu'offraient à ce point de vue nos collections nationales, a fait exécuter pour elles quelques spécimens de grand luxe : grâce à M. Henri Beraldi, les visiteurs peuvent admirer dans la Galerie Mazarine quelques reliures de Marius Michel, de Mercier, et de Joly fils, et aussi un curieux cuir ciselé de M. Minartz.

M. Maurice Audéoud, décédé le 5 juillet 1907, a légué toute sa fortune — plus de sept millions — ainsi que diverses œuvres d'art au Musée du Louvre, et ses livres à la Bibliothèque nationale. Celle-ci s'est enrichie de ce fait d'une vingtaine de manuscrits d'un intérêt assez secondaire et d'une collection de 650 volumes de luxe, ornés d'illustrations en multiples états ou de dessins originaux, et recouverts de reliures en maroquin



E. Carrière. — Jules et Edmond de Goncourt.

Peinture sur le plat d'une reliure de « Germinie Lacerteux ».

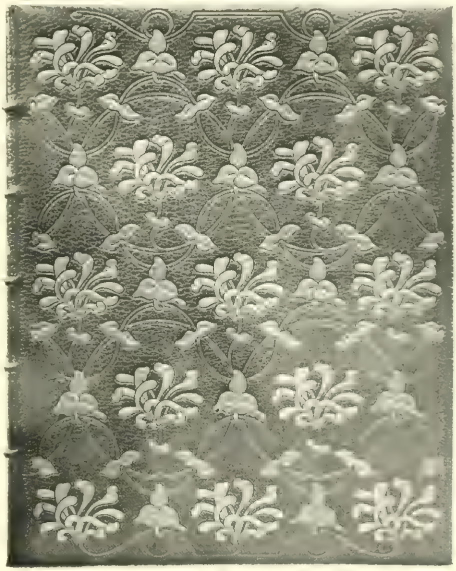
dont certaines sont de très caractéristiques spécimens de l'art du relieur à la fin du XIXe et au début du XXe siècle.

A l'exception de quelques volumes anciens — dont quelques-uns très précieux, il est vrai, comme les *Chansons* de Laborde ou l'album d'estampes de Freudeberg — la collection Audéoud ne comprend que des éditions modernes d'auteurs contemporains, entre lesquels Flaubert, Anatole France, Théophile Gautier, les Goncourt, Ludovic Halévy, Musset, Theuriet, Alfred de Vigny comptent parmi les mieux représentés.

Ces éditions de luxe, en exemplaires d'amateurs tirés presque tous au nom de M. Audéoud, se distinguent du commun par le choix du papier, par le soin de l'exécution typographique, par une illustration à laquelle ont contribué les dessinateurs et les graveurs les plus en renom. Le discrédit justifié qui, dans l'esprit des bibliophiles, frappe les tirages à grand nombre, le mépris que professent les hommes de goût pour ces images, grises dans leurs teintes et sans fermeté dans leurs contours, que donnent les planches fatiguées, ont fait attribuer un prix tout particulier aux épreuves d'artiste, aux tirages avant la lettre qui portent en eux-mêmes la garantie de leur fraîcheur. Les exemplaires réunis par M. Audéoud sont à ce point de vue abondamment pourvus, si abondamment même que d'aucuns pourront y trouver quelque superfétation. Mais quel gré ne saura-t-on pas, par contre, au collectionneur, de nous avoir transmis un exemplaire sur Hollande des douze fascicules de *l'Art du XVIIIe siècle* publié par les Goncourt, exemplaire auquel sont jointes des illustrations inédites, en épreuves uniques ou tirées à très petit nombre, dont Edmond de Goncourt lui-même s'est plu à donner le détail dans une note manuscrite ajoutée au volume !

Ce recueil n'est pas seul de son genre. Pour l'*Aucassin et Nicolette*, que Bida prépara en 1877 avec Gaston Pâris, l'artiste hésita entre l'illustration par la gravure sur bois ou par l'eau-forte ; et nous avons les essais par l'un et l'autre procédé. Les *Petits Contes à ma sœur*, d'Hégésippe Moreau, ont été publiés par Pelletan avec 62 illustrations de Dunki gravées par Bellanger ; mais il fut exécuté en outre six bois qui n'entrèrent pas dans l'édition ; les fumés de ces bois, en double tirage sur chine et sur japon, se trouvent dans un album où M. Audéoud a réuni

un tirage à part des bois publiés. Les *Dimanches parisiens*, de Louis Morin, ont paru avec 41 eaux-fortes de Lepère; l'exemplaire de M. Audéoud contient en outre 10 eaux-fortes du même artiste qui ne sont pas dans l'édition mise en vente. Deux gravures non utilisées enrichissent un exemplaire de l'*Histoire du chien Brisquet*, de Nodier, avec illustrations de Steinlen. On trouve encore des tirages de planches refusées dans *Au pied du Sinaï* de Georges Clemenceau, dans l'édition des « Amis des livres » de *Jacques le Fataliste* de Diderot; enfin, à la *Lune rousse* de 1876-1879 est joint l'album des dix dessins refusés par la Censure du 16 Mai.



MARIUS MICHEL. — RELIURE MOSAÏQUÉE
pour « les Nuits », d'Alfred de Musset

Ce n'est pas seulement en recueillant des épreuves d'illustrations inédites que M. Audéoud donna satisfaction à son goût pour les raretés, c'est aussi en joignant à ses exemplaires environ 300 dessins originaux. Ces dessins n'offrent pas tous, à dire vrai, un égal intérêt. Beaucoup d'entre eux ne sont que de ces illustrations particulières jointes par l'éditeur aux dix ou aux vingt premiers exemplaires souscrits. Si la plupart des artistes s'acquittent avec conscience de cette besogne supplémentaire, il faut bien dire que, parfois aussi, les ressources de leur imagination s'étant épuisées lors de l'exécution de l'illustration proprement dite, ils n'ont livré ainsi après coup que des productions médiocres. On

prêtera certes davantage attention aux dessins qui sont les prototypes mêmes des images gravées jointes au livre, surtout quand ces dessins sont en nombre, comme ceux qui illustrent *l'Œuvre* de Boutet, ou ceux de Gérardin pour les *Ballades* de Villon, qui furent tous acquis par M. Audéoud. Pour certains artistes, la collection Audéoud permettra même de pénétrer plus avant encore dans l'étude de leurs productions. Quelques albums renferment des esquisses préparatoires, des études, des essais qui nous font assister à l'éclosion de l'œuvre définitive au double point de vue de sa conception et de son exécution : les esquisses peintes de Dinet pour l'illustration de *Rabia el Kouloub ou le Printemps des cœurs* méritent à cet égard une mention particulière. Enfin, sans vouloir insister outre mesure sur l'intérêt qu'ils présentent, nous signalerons encore certains dessins originaux, entièrement inédits, qui ont été commandés par M. Audéoud à divers artistes, pour être joints, soit à des ouvrages déjà illustrés par d'autres, soit à des ouvrages parus sans gravures.

A côté de ces œuvres exécutées pour M. Audéoud, il en est une qu'il a seulement recueillie dans sa bibliothèque, mais qui en constitue le joyau. C'est le portrait des frères Goncourt peint à l'huile par Carrière sur l'un des plats de la reliure en parchemin de leur exemplaire de *Germinie Lacerteux*. On y voit de face le visage d'Edmond de Goncourt, et dans l'angle supérieur gauche le profil de son frère Jules.

Le goût des beaux livres n'allait pas, chez M. Audéoud, sans un souci égal des belles reliures. Le luxe des maroquins ne le cède en rien, dans sa collection, au choix des papiers et à l'abondance des illustrations. Plus de cent quatre-vingts volumes ont passé par l'atelier de Marius Michel, une quarantaine par celui de Cuzin et de Mercier son successeur, plus de vingt par celui de Gruel et une dizaine par celui de Champs-Stroobants.

Marius Michel, on le sait, se plaît à appliquer sur ses cuirs des filets dorés, soit simples, soit ornés de palmettes, mais il excelle surtout dans le genre mosaïqué. Sur un fond uniformément teinté viennent s'apposer des motifs géométriques ou stylisés, faits de maroquins diversement nuancés. Approprier l'ornementation de la reliure au sujet traité dans le livre qu'elle revêt, tel est le but que se propose très souvent Marius

Michel. La flore, soit qu'elle fournisse une figuration directement en rapport avec le titre du livre, soit qu'elle offre un symbole évoquant l'idée générale de l'œuvre, est la principale source où le relieur a la faculté de puiser son inspiration. C'est ainsi que Marius Michel a semé sur ses reliures des branches de feuillage, des myosotis, des roses, des pensées, de la mauve, des fleurs d'oranger, du chèvrefeuille, des cyclamens, des orchidées.



MERCIER. — RELIURE A FILETS
pour « Trois légendes d'or, d'argent et de cuivre », de Jérôme Doucet

La recherche de l'ornementation directement empruntée au décor naturel entraîne le relieur dans une voie où les procédés normaux de sa technique ordinaire, même la plus perfectionnée, semblent devoir lui élever une barrière infranchissable. Le genre mosaïqué, s'il permet, par la juxtaposition de cuirs diversement teintés, de figurer des objets dont la caractéristique réside surtout dans la différence tranchée des couleurs, ne donne pas le moyen de représenter les modèles nuancés, les êtres vivants et en particulier le corps humain. Le vitrail ancien, le carrelage n'ont pu réaliser des portraits et des scènes animées que grâce au recul du spectateur; c'est

là un avantage dont ne bénéficie pas la reliure ; on ne la peut regarder que de près. Si, par la mosaïque, Marius Michel a pu faire planer une petite mouette blanche sur le maroquin noir du *Pêcheur d'Islande* de Loti, c'est que là les petites dimensions du sujet et l'opposition des couleurs dispensaient l'artiste de chercher la demi-teinte. Mais lorsqu'on a voulu ombrer différemment une même parcelle de cuir, il a fallu recourir à la pyrogravure ; lorsqu'on a voulu, sur les nuances subtiles données aux feuilles mortes par ce moyen, marquer les nervures, il a fallu faire de la ciselure. Les procédés existaient donc qui devaient permettre de représenter l'être vivant, mais du même coup la porte de l'atelier devait s'ouvrir à l'artiste, et l'ouvrier, même le plus habile, devait s'effacer devant le dessinateur et le graveur.

Sur les dix reliures de la collection Audéoud qui nous offrent des cuirs incisés et pyrogravés, quatre sont l'œuvre de Lepère. Cet artiste s'est essayé à rendre sur le cuir ce qu'il excelle si bien à faire sur le bois et sur le cuivre. Sur une édition du *Cantique des cantiques*, il a représenté la Sulamite ; sur les *Paysages parisiens* de Goudeau, il a figuré une femme nue sortant de l'eau en s'aidant d'une branche, tandis que d'autres personnages prennent, au second plan, leurs ébats dans la Seine et que, dans le fond, se profile le chevet de Notre-Dame; sur l'*Hérodias* de Flaubert il a gravé l'héroïne du livre, nue et dansant; pour *Paris au hasard* de Montorgueil, enfin, il a incisé toute une composition, *le Pont des Arts par un jour de pluie :* une élégante occupe le premier plan, le corps à demi tourné pour résister au vent qui souffle dans ses jupes ; des deux mains, elle retient son chapeau sur le point de s'envoler; au second plan, à droite, un homme en marche fait le même geste, tandis qu'à gauche l'aveugle traditionnel, accroupi, courbe le dos sous la bourrasque; au fond, on aperçoit d'un côté les toits de la rive droite, les flèches de l'Hôtel de Ville; au milieu, les arches du Pont-Neuf; et, à gauche, la silhouette du Palais avec ses vieilles tours.

Les reliures de Mercier, si elles offrent quelques spécimens très soignés de cuirs sobrement mosaïqués, présentent surtout des maroquins ornés de ces filets, poussés avec une admirable décision, qui ont fait la réputation de cet autre maître de la reliure moderne. Sur quelques volumes, les accouplements de filets par trois ou par cinq et la combi-

naison de l'or rouge, de l'or jaune et du platine ont donné des œuvres du plus haut style. Témoin la reliure pour *Trois légendes d'or, d'argent et de cuivre*, de Jérôme Doucet.

Les maroquins de Gruel, d'une exécution toujours très soignée, portent, le plus généralement, à la fois de la dorure et de la mosaïque, très heureusement combinées.



AUGUSTE LEPÈRE. — RELIURE EN CUIR INCISÉ
pour « Paris au hasard », de Montorgueil

Nous n'avons parlé jusqu'ici que des reliures proprement dites, de celles dont le cuir et la décoration variée qu'il est susceptible de recevoir font tout le prix; il en est trois autres dans la collection dont l'intérêt est tout différent. Le relieur n'est intervenu dans leur exécution que pour enchâsser des œuvres tout à fait étrangères à son art. La première porte, sur l'un de ses plats, une plaque de porcelaine peinte par Faugeron, où l'on voit saint Julien l'Hospitalier à demi agenouillé, soulevant une pierre; les deux autres portent des plaquettes d'argent qui représentent, l'une une femme symbolisant le recueil *l'Image*, et l'autre une femme dans l'attitude de la prière. Ce sont là des singularités luxueuses, appropriées du reste aux ouvrages qu'elles accompagnent : la *Légende de saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert, la revue *l'Image* et un *Livre d'offices*.

Nous signalerons enfin une autre curiosité dans la collection Audéoud : c'est le *Livre de prières* établi en 1887 dans l'atelier d'un industriel lyonnais, M. Henry, dont le texte et les illustrations, dessinés par le P. Hervier, sont tissés en fils de soie blanche et noire.

Ce qui caractérise, somme toute, la collection Audéoud, c'est moins une originalité très marquée et une considérable importance au point de vue purement artistique que le luxe des éditions, la rareté des illustrations et la perfection de la reliure. M. Audéoud a subi au plus haut point l'attrait des beaux livres ; il a été pour les éditeurs, pour les dessinateurs, pour les ouvriers d'art aussi, dont l'habileté contribue tant au bon renom de Paris, un véritable mécène. Il ne s'est pas montré moins libéral à l'égard du public. Imitant l'exemple de son père, M. Jules Audéoud, qui fut jadis l'un des bienfaiteurs du Musée de Cluny, il a enrichi considérablement le Louvre et la Bibliothèque nationale. Celle-ci, en publiant un catalogue de la collection Audéoud[1], s'est acquittée, et à l'égard du donateur et à l'égard des amateurs, de l'une des obligations qui incombent à cet incomparable musée du livre ancien et moderne.

A. VIDIER

1. Ce catalogue, qui va prochainement paraître, a été rédigé par M. Viennot, bibliothécaire chargé de la réserve du Département des Imprimés.

LES TRÉCENTISTES SIENNOIS

AMBROGIO LORENZETTI

L'école siennoise eut, au début du XIVe siècle, une vie artistique d'une puissance et d'une beauté incomparables. Jamais elle ne se retrouva posséder en même temps un groupe aussi imposant de peintres du tout premier rang. Duccio di Buoninsegna, Simone Martini, Lippo Memmi, Pietro et Ambrogio Lorenzetti ! Quels souvenirs évoquent ces grands noms chez ceux qui connaissent les musées, les palais, les églises de Sienne et d'Assise ! Duccio, par un coup de génie, renouvelle la technique de son art, découvre l'ample doctrine, les formules précises qui expriment les nuances les plus délicates de l'âme siennoise. Le champ est si vaste qu'il n'en peut faire à lui seul toute la récolte. Simone Martini se dégage plus encore des traditions byzantines, perfectionne et assouplit les moyens techniques, applique les idées nouvelles à des sujets nouveaux, entraîne avec lui l'artiste précieux et fin que fut Lippo Memmi. Les deux frères Lorenzetti apportent à l'école la conception de la peinture monumentale qui était jusqu'alors l'apanage des maîtres romains et florentins.

Nous essayerons de définir le rôle d'Ambrogio dans ce merveilleux essor de la pensée siennoise, et surtout de faire sentir la savoureuse beauté des œuvres trop peu nombreuses qu'il nous a laissées.

Lorenzo Ghiberti nourrissait pour Ambrogio Lorenzetti une admiration particulière; contre l'opinion des Siennois, il le tenait pour supérieur à Simone Martini. « Maître très fameux et *singolarissimo*, très noble compositeur, homme de grand esprit et très noble dessinateur », tels sont les éloges qu'il lui prodigue et qui prennent, sous sa plume, une valeur considérable. Vasari renchérit encore, parle de sa large culture, de ses mœurs, qui étaient de gentilhomme et de philosophe plus encore que d'artiste. Vasari répète sans doute une tradition qui était toujours vivante à Sienne au XVIe siècle. Les louanges de Ghiberti paraissent un jugement plus personnel, né de la contemplation même des œuvres, encore toutes intactes, et dont il ne nous reste, hélas! qu'une faible partie.

Les archives de Sienne, si bien explorées par Milanesi [1], offrent quelques maigres renseignements ne servant guère qu'à dater des tableaux et des fresques, ou à établir des conjectures. Pas une note précise sur la naissance d'Ambrogio. Le document le plus ancien est du 2 janvier 1324; il est relatif à une vente de terrain. L'œuvre datée la plus ancienne qui nous soit parvenue est la prédelle du tableau de San Procolo, à Florence, aujourd'hui à la Galerie ancienne et moderne; elle est de 1332. On peut supposer donc qu'Ambrogio naquit avec le siècle, quelques années plus tard que son frère Pietro, de qui nous savons qu'il était déjà employé comme peintre par la Seigneurie en 1306. L'opinion commune est que les deux frères moururent de la peste en 1348. La dernière mention que l'on ait d'Ambrogio est en tout cas du 11 novembre 1347; il faisait alors partie du Consiglio de' Paciari [2].

Pour les œuvres, il ne nous reste également que bien peu de chose. Ambrogio eut l'honneur considérable, pour un peintre qui n'était point Florentin, d'être chargé d'importants travaux à Florence même, et du vivant de Giotto, en 1332. C'est à cette date, presque sûrement, qu'il exécuta les fresques de San Procolo; Ghiberti les avait vues, et il mentionne encore une autre série de fresques à Sant' Agostino. Il ne s'en est pas conservé trace, pas plus que de celles de Cortona et de Massa Maritima. A Sienne même, c'est une hécatombe. Des trois tableaux qu'il avait peints pour le Dôme, il ne reste que les fragments à demi-ruinés de l'un d'eux.

1. G. Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte senese*, Siena, 1856.
2. Ce document a été publié par M. E. von Marienburg, *Ambrogio Lorenzetti*, Zurich, 1903.

Détruites les fresques du chapitre de Santo Spirito ! Détruites les scènes de



Madone trônante.
Sienne, Galerie communale

la vie de sainte Catherine martyre, *le Crucifiement* et *le Credo* de Sant'

Agostino ! Détruite aussi cette mappemonde mobile du Palais public, qui étonnait encore au temps de Vasari ! La chapelle du cimetière de l'hôpital a disparu avec ses peintures. *L'Annonciation* peinte à fresque sur la façade de San Pietro in Castelvecchio, les scènes romaines peintes en camaïeu sur une des façades du Palais public, *la Naissance de la Vierge* et *la Présentation au Temple*, peintes, en collaboration avec son frère Pietro, sur la façade de l'hôpital sont entièrement perdues[1].

Et si l'on ajoute à cette liste, déjà longue et pourtant incomplète, tous les chefs-d'œuvre des grands maîtres trécentistes dont nous n'avons gardé que le souvenir, les tableaux qui resplendissaient dans toutes les églises de Sienne, les fresques qui glorifiaient les façades de ses palais, la Madone de Simone Martini sur le palais Petrucci, *le Sposalizio* et *la Visitation* du même maître sur la façade de l'hôpital, combien d'autres peintures d'artistes secondaires et cependant charmants, on ne peut penser sans stupeur à la magnificence inouïe de la vieille ville, à la grâce exquise que les banquiers et les notaires, qui la gouvernaient alors, savaient mêler à la sévérité de ses rues étroites et de ses maisons construites en forteresses ; on se demande s'il y eut jamais un temps et un peuple plus épris de beauté.

De l'œuvre considérable d'Ambrogio il ne nous est resté, en fait de grandes compositions, que les fresques de San Francesco et de la salle des Neuf, à Sienne, et une *Vierge trônante*[2], à demi ruinée, dans l'église de Monte-Siepi, près San Galgano (province de Sienne).

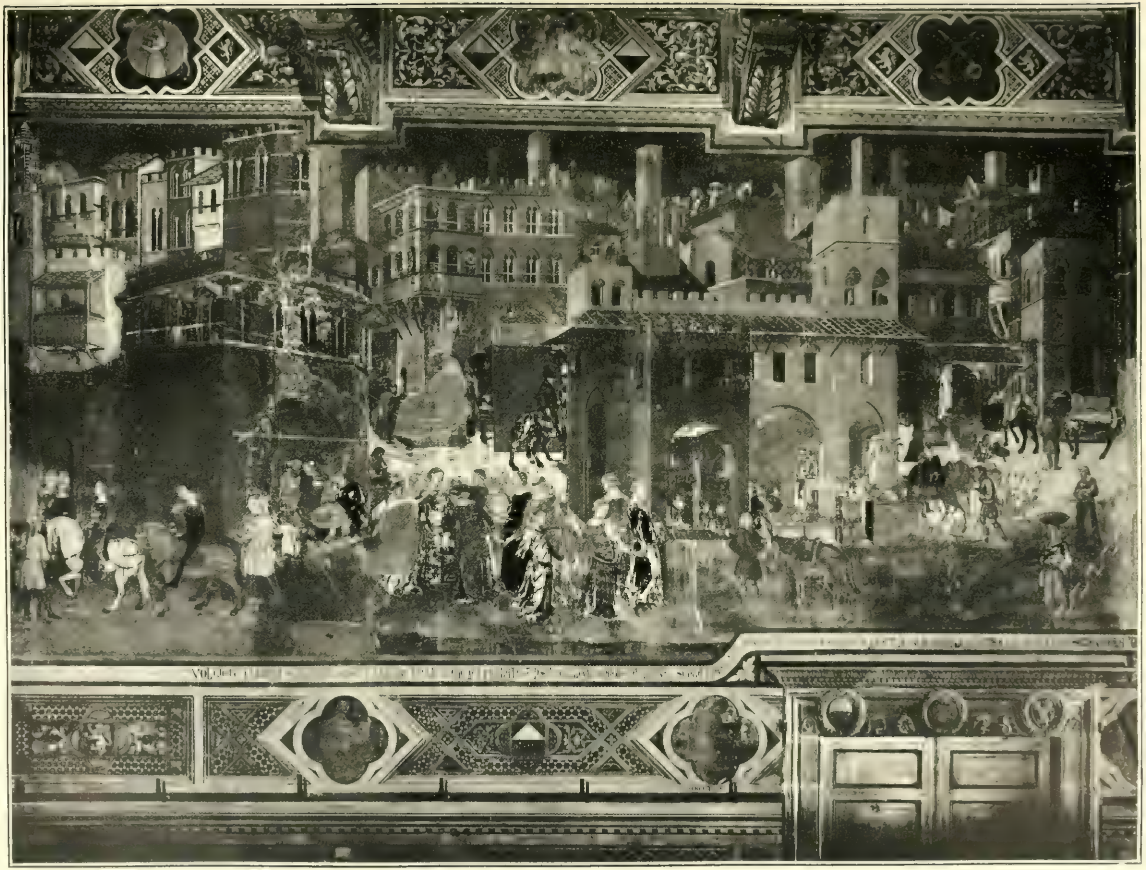
M. Berenson[3] et M. Pératé[4] attribuent assez étrangement les deux fresques de San Francesco à Pietro Lorenzetti, le frère d'Ambrogio. Ils sont seuls, je crois, de cette opinion parmi les critiques. Les formes un peu sèches, anguleuses, presque dures de Pietro, son expression grave, souvent tragique, où la passion semble contenue, sont bien différentes de ces lignes si souples, de ces corps bien en chair que l'on devine frisson-

1. Ces renseignements sont donnés par les *Commentaires* de Lorenzo Ghiberti et par les documents publiés par Milanesi, *op. cit.*

2. *L'Annonciation* qui se trouve au-dessous ne me paraît pas de la main d'Ambrogio. Quant aux deux scènes de la vie de San Galgano qui sont peintes sur les murailles latérales, elles sont à ce point effacées qu'il est difficile de se prononcer sur leur attribution.

3. *The Central Italian painters of the Renaissance*. New York, 1909.

4. Dans l'*Histoire de l'Art*, publiée sous la direction de M. André Michel, tome II, 2e partie. Paris, 1906.



Ambrogio Lorenzetti. — Les Effets du bon gouvernement.

Sienne, Palais public, salle des Neuf.

nants et voluptueux sous les étoffes. Les rapprochements sont innombrables que l'on peut faire entre ces peintures et telle œuvre d'Ambrogio signée ou authentiquée par un document.

Elles faisaient partie d'une série qui décorait le cloître et le chapitre du couvent. La plupart de ces compositions furent détruites quand l'évêque Girolamo Piccolomini fit reconstruire le cloître en 1517. Les deux seules qui nous sont parvenues proviennent du chapitre ; passées au blanc, elles furent découvertes sous leur couche de chaux en 1857 et transportées alors dans l'église. Elles représentent le *Martyre de moines franciscains à Ceuta* et l'*Obédience de saint Louis d'Anjou entre les mains du pape*.

Les fresques détruites du cloître se rapportaient à la mission et au martyre du bienheureux Pierre de Sienne, à Tana, dans les Indes, en 1325[1]. Ghiberti nous en a laissé dans ses *Commentaires* une longue description ; en la combinant avec le récit du martyre, on peut sans trop de peine imaginer ce qu'était la série dans son intégrité : la vocation de frère Pierre ; sa vêture ; avec quelques compagnons, il demande à son supérieur de partir en mission ; leur départ ; ils sont fustigés ; les compagnons de frère Pierre sont décapités ; tempête qui suit leur martyre ; frère Pierre, pendu à un arbre, continue à prêcher ; il est décapité à son tour. « Pour une

1. Tizio (*Historiæ senenses*, ms. de la Bibliothèque de Sienne) y releva l'inscription suivante :

Protege, Petre, Senas, o martyr prime Senensis
Semper ab infensis protege, Petre, Senas.

Il dit expressement que ces fresques se rapportaient au martyre de frère Pierre de Sienne et de trois autres moines franciscains, et il en donne le récit. Un récit plus complet se trouve dans un manuscrit de l'Osservanza, près Sienne : *Cronache de' ministri dell' ordine de' minori, volgarizzate da Fr. Francesco Antonio Bruni, an. 1503*, p. 193 à 201 ; il correspond tout à fait à la description de Ghiberti.

M. Langton Douglas, dans une note de l'édition anglaise de Crowe et Cavalcaselle, accepte l'opinion de M. Lusini (*Storia della basilica di S. Francesco in Siena*, Siena, 1894), que les deux fresques conservées appartiennent à la série du martyre de Tana. Cela me semble peu probable. Elles se trouvaient dans le chapitre et non point dans le cloître. Et surtout on ne comprendrait pas pourquoi un seul des moines qui se présentent au pape aurait l'auréole, puisque tous les moines de la mission furent également martyrisés ; la présence d'un roi parmi les cardinaux s'expliquerait moins encore, tandis qu'elle convient fort bien à l'obédience de saint Louis d'Anjou, frère du roi Robert de Naples. Pour la seconde fresque, elle compte six frères martyrisés (et un septième se trouvait fort probablement dans une partie de la fresque aujourd'hui détruite), tandis qu'il n'y eut que quatre frères décapités à Tana ; il y en eut sept au contraire à Ceuta.

M. E. von Marienburg (*op. cit.*) a justement démontré que la date de 1331 qu'on donne généralement à ces fresques provient d'une erreur d'interprétation.

Les deux merveilleuses *têtes de religieuses* de la Galerie nationale de Londres appartenaient à cette série de fresques de San Francesco.

histoire peinte, écrit Ghiberti, cela me paraît une chose merveilleuse. » Il donne encore des détails qui l'enchantent :

Il y est représenté comme deux hommes ont battu les frères : ils ont les verges dans la main ; et comme, deux autres les ayant remplacés, ils se reposent, les cheveux tout humides et dégouttants de sueur ; et ils sont si essoufflés et fatigués que c'est une merveille de voir l'art du maître. Et tout le peuple est là, les yeux fixés sur les frères nus. Le sultan est assis selon la mode mauresque... On croit les voir tous vivants.

La peinture de la tempête l'avait également frappé :

Et ces frères étant décapités, il vient une tempête avec beaucoup de grêle, d'éclairs, de tremblement de terre ; il semble à le regarder que le ciel et la terre soient en danger ; il semble que tous cherchent à se couvrir avec grande peur, voyant les hommes et les femmes se mettre leurs vêtements sur la tête, et les soldats leur bouclier et la grêle est abondante sur ces boucliers, avec des coups de vent merveilleux ; on voit les arbres se plier jusqu'à terre et se briser ; il semble que tout le monde fuie... On voit le bourreau tomber sous son cheval et mourir ; et pour cela beaucoup de personnes se baptisèrent.

On pourrait décrire presque sur le même ton les deux fresques qui nous ont été conservées. Les détails réalistes que Ghiberti notait avec soin, c'était bien là ce qui intéressait aussi le peintre. Dans le *Martyre de Ceuta*, le trône princier est placé sur une sorte d'estrade gothique surmontée de statuettes romaines, qui témoignent à la fois du goût des trécentistes pour l'antiquité et de l'étrange manière dont elle était comprise. Le sultan est entouré de sa cour, violemment émue par le massacre ; parmi des guerriers au visage d'une beauté presque classique, Ambrogio a voulu mettre quelques types exotiques, faces de Tatars ou de Kalmouks, dont le rôle est de faire deviner sans doute que la scène se passe au Maroc : amusante manifestation du souci de la couleur locale à ses débuts ! Un bourreau remet son sabre au fourreau après avoir décapité plusieurs moines ; des enfants les contemplent avec effroi ; un autre leur lance des pierres. Trois moines agenouillés attendent leur supplice ; un second bourreau lève son cimeterre.

La composition qui représente l'*Obédience de saint Louis d'Anjou entre les mains du pape* est un récit moins vif peut-être, mais son unité plus grande et les merveilleux détails dont elle est remplie en font une des œuvres les plus belles de l'école siennoise tout entière.

Entre deux rangs de cardinaux, près de son frère le roi Robert de Naples, le saint s'est avancé jusque vers le pape qui lui prend les mains ; dans le fond de la salle, une foule de gentilshommes se pressent, parlant à voix basse, belles figures tout éclairées de vie intense et de passion.



MARTYRE DE MOINES FRANCISCAINS A CEUTA.
Sienne, église San Francesco

Hélas ! dans quel état misérable nous sont parvenues ces fresques ! Plus rien de cette couleur siennoise, chaude, vibrante, harmonieuse, plus riche qu'un émail. Nous n'avons plus, pour ainsi dire, qu'un dessin teinté. Trois figures à peine, dans la seconde fresque, ont conservé un peu de leur coloris primitif. La disparition des armoiries qui ornaient le banc placé au premier plan a presque détruit l'équilibre de la composition. Et, pourtant, quelle joie on éprouve à contempler cette œuvre à demi effacée !

Vérité familière, tendresse, beauté voluptueuse, ces trois qualités siennoises s'unissent, se pénètrent, constituent un ensemble d'une grandeur et d'un charme inexprimables.

On a souvent répété qu'Ambrogio, comme son frère, avait fortement subi l'influence giottesque. Cela peut être vrai pour le dessin, qui est plus net, plus large, plus accusé que chez Duccio ou Simone Martini, pour les formes, plus dégagées et plus robustes ; les deux frères sont moins « miniaturistes » et plus « fresquistes » que la plupart de leurs compatriotes. Mais faut-il rechercher l'origine de ces caractères particuliers dans une influence extérieure ou dans les exigences mêmes de leur tempérament? C'est là une question qu'il est un peu difficile de résoudre à tant de siècles de distance et en l'absence complète de renseignements précis : il faut parfois se résigner à l'ignorance. Il est certain, en tout cas, que, pour les principes essentiels de son art, Ambrogio ne se sépare pas de Duccio.

Réalisme familier : Ambrogio ne cherche point, comme le faisait Giotto, à réduire une scène en ses éléments primordiaux, à en faire porter tout l'intérêt sur l'expression psychologique intense des deux ou trois personnages principaux. C'est la scène entière qui le captive ; il la voit dans sa complexité. Giotto aurait mis plus de grandeur, plus de dignité bienveillante dans le pape, plus d'humilité, plus de vénération dans le frère agenouillé, il aurait placé ces deux figures plus en évidence. Ambrogio s'amuse à peindre ces cardinaux que la cérémonie occupe peu et qui se laissent aller à leur propre rêverie, cette foule passionnée, jeune, curieuse, combien siennoise, un peu légère et un peu vaine :

Or fù giammai
Gente si vana come la senese ?
Certo non la francesca, si d'assai [1].

Et la salle où se déroule la scène n'est point, comme dans les fresques giottesques, une architecture disproportionnée et inconsistante, servant uniquement d'indication de lieu ; c'est une construction solide, réelle ; le peintre s'est plu à en bien dessiner les voûtes d'arête aux belles lignes

1. Dante, *Enfer*, chant XXIX : « Y eut-il jamais gent aussi vaine que la siennoise ? Pas même la française, de beaucoup ».

précises ; il a résolu des problèmes de perspective que les Florentins n'ont songé à se poser qu'un siècle plus tard. Prenez tel fragment du grand tableau d'autel de Duccio, au musée de l'Œuvre du Dôme de Sienne, et vous verrez si cette fresque d'Ambrogio n'en dérive pas en droite ligne,



OBÉDIENCE DE SAINT LOUIS D'ANJOU ENTRE LES MAINS DU PAPE.
Sienne, église San Francesco

si, malgré des différences de sentiment et de style, les idées, les préoccupations des deux maîtres ne sont pas identiques.

Quels dons innés devaient avoir ces peintres trécentistes pour suppléer à toutes leurs ignorances techniques ! Ils sont réalistes et pourtant incapables d'analyse un peu poussée. Ils veulent exprimer les passions humaines, et quand une figure est convulsée par une émotion trop forte, que les traits doivent perdre leur régularité habituelle, que les attitudes

nécessitent un mouvement compliqué, ils n'ont pas les moyens de rendre ce qu'ils sentent si vivement. Pleins d'une audace juvénile, ils ne reculent point devant des difficultés qui feraient hésiter nos peintres contemporains. Plutôt que d'établir des formules claires et savantes, — trop claires et trop savantes, — ils se laissent entraîner par leurs tendances intimes vers le vrai et le beau, les réunissent dans une synthèse hardie et toujours harmonieuse. Et l'on oublie que telle pose est mal rendue, tel relief insuffisant : la beauté et la vie sont assez fortes pour qu'on ne souffre point de toutes ces insuffisances.

Voyez les deux jeunes gens tendrement enlacés, proche le pape, ce gentilhomme chaperonné, le visage encadré de blanc, qui se retourne pour mieux entendre, ou encore le roi, si attentif, la tête appuyée sur la main : jamais figure humaine eut-elle des traits aussi accentués, des yeux si largement fendus, un nez si allongé, un modelé si sommaire ? Un corps immobile a-t-il jamais pu conserver des attitudes aussi violentes ? Et, pourtant, l'expression est vivante, les chairs palpitent, les lignes ont à la fois tant d'ampleur, de force, de netteté et de grâce, que le spectateur en jouit comme d'une caresse voluptueuse et qu'il ne sait point en détacher ses regards.

C'est dans la salle des Neuf, au Palais public de Sienne, qu'il faut étudier ce réalisme siennois tout imprégné de beauté, et c'est là peut-être que l'art d'Ambrogio reçut son expression la plus claire et la plus complète.

Deux allégories, *le Bon* et *le Mauvais gouvernement,* deux scènes de la vie contemporaine, *les Effets du bon gouvernement,* — une ville en pleine prospérité avec la campagne qui l'environne, — *les Effets du mauvais gouvernement,* — une ville désolée par les discordes civiles, — telle est la somptueuse décoration de cette salle illustre. Dans les encadrements, des figures mêlées aux armes de Sienne, du Saint-Siège et de la France symbolisent les arts libéraux, les Saisons, le Soleil, la Lune et les Planètes, les Signes du Zodiaque, les Tyrans. La lourde culture scolastique y prend sa place à côté de la peinture de la vie active ; mais elle est tout illuminée de beauté. C'est presque une « somme » de la civilisation toscane du XIVe siècle. Le maître eut raison de la signer orgueilleusement : AMBROSIUS LORENTII HIC PINXIT UTRINQUE. *Le Bon gouvernement* occupe

la paroi du fond de la salle ; *les Effets du bon gouvernement*, toute la longue paroi de droite ; sur celle de gauche sont réunis *le Mauvais gouvernement* et *les Effets du mauvais gouvernement*, qui sont, hélas ! une ruine.

Une place de Sienne, près les murailles, avec une large échappée sur



LES EFFETS DU BON GOUVERNEMENT (DÉTAIL).

Sienne, Palais public.

la campagne, tel est le cadre de la grande composition des *Effets du bon gouvernement*. La ville s'étage sur les flancs d'une colline, percée de rues sombres et étroites. Riches palais crénelés aux belles fenêtres à colonnettes, aux amples proportions, plates murailles des maisons pauvres avec le trou noir de leurs fenêtres sans châssis, larges arcades, loggie, façades à encorbellements, tours seigneuriales, coupole et campanile blanc et noir du Dôme, Ambrogio a su rendre à la fois toute la beauté et tout le pittoresque de l'architecture gothique.

Par la porte de la cité, surmontée de la louve siennoise, entrent des ânes chargés de ballots, une paysanne tenant un agneau dans ses bras, une autre portant en équilibre un paquet sur la tête, puis un troupeau de chèvres. Dans une chambre voûtée, un maître en chaire enseigne des enfants. A côté, un paysan, tenant son âne par la bride, marchande des chaussures. Des jeunes filles forment une ronde et chantent au son d'un tambourin. Une noble dame sur un cheval richement harnaché passe, suivie de deux seigneurs à cheval comme elle et de domestiques à pied : sur le seuil d'une boutique, des jeunes gens la regardent et se parlent à l'oreille.

D'autres seigneurs quittent la ville par la large route qui serpente dans la campagne ; les chiens jouent devant leurs montures ; un mendiant accroupi dans la poussière tend la main en récitant une complainte ; des caravanes circulent, un paysan conduit un pourceau, des chasseurs poussent leurs chiens dans un champ. Au loin, sur les collines piquées d'oliviers, des fermes, des villas, des ponts, des châteaux. Et partout, le travail, les semailles, le labour avec les grands bœufs blancs des maremmes, la moisson, le blé battu au fléau sur une aire de briques roses, la vigne soigneusement liée. Là-bas, la mer et ce port de Talamone pour lequel Sienne lutta si ardemment. *Securitas* plane dans les airs ; elle porte un gibet où se balance un pendu — on n'avait point alors une conception sentimentale de la justice — et une inscription en vers un peu gauches :

Senza paura ogn' uomo franco cammini
E lavorando semini ciascuno
Mentre che tal comuno
Manterrà questa donna in signoria
Ch' ella ha levata a' rei ogni balia [1].

L. GIELLY

(*A suivre.*)

1. Que sans peur chaque homme franc chemine — et que chacun travaille et sème — tant que cette commune — maintiendra cette dame en seigneurie — car elle a ôté aux coupables tout pouvoir.

UNE PEINTURE RETROUVÉE

« LA VIERGE A LA VIGNE » DE PAUL DELAROCHE

Qui se souvient aujourd'hui des querelles passionnées provoquées jadis par l'apparition aux divers Salons de chacun des envois de Paul Delaroche? Le temps, depuis lors, a fait son œuvre. On peut désormais, quelque opinion qu'on professe sur l'artiste, l'exprimer en toute impartialité, sans avoir à redouter les invectives du romantisme militant; la violence des adversaires n'est plus qu'un souvenir; l'auteur de *l'Hémicycle de l'École des Beaux-Arts*, pour ceux mêmes que leurs tendances éloignent le plus de lui, a tout au moins conquis le droit au respect.

On n'apprendra donc pas avec indifférence que sa *Vierge à la vigne*, qui passait pour détruite, vient d'être retrouvée à Londres, où elle occupe sa place dans une importante collection.

L'histoire est bien simple. On sait que Delaroche, après l'accueil hostile fait à sa *Sainte Cécile* en 1837, n'exposa plus au Salon, ni même en France. Il revint tout entier à la peinture religieuse et voyagea en Italie, avec la pensée de se préparer à exécuter ses projets pour la décoration de l'église de la Madeleine, — projets qui, d'ailleurs, ne furent jamais réalisés.

C'est à ce moment qu'on le persuada d'exposer désormais à Londres,

à la « Royal Academy ». Il y envoya, en 1844, sa *Vierge à la vigne*, inscrite au catalogue sous le n° 303, et sous le titre : *the Holy Family;* en 1847, *Napoléon abdiquant à Fontainebleau le 31 mai 1814*, dont l'original est au musée de Leipzig et dont la réplique (celle, probablement, de la Royal Academy) fut acquise par M. John Naylor, et gravée par François. A l'exposition de 1850 figura le *Cromwell ouvrant le cercueil de Charles Ier*, du Salon de 1831 ou 1833, qui se trouve actuellement à Nîmes.

Il semble que *la Vierge à la vigne* suscita peu d'enthousiasme chez les académiciens anglais. Elle émut en revanche les critiques et le public. La sensation produite fut profonde, exagérée même, à ce qu'il nous paraît aujourd'hui, et les Français de Londres contribuèrent largement à la popularité dont fut l'objet leur compatriote, si vivement attaqué dans son pays L'*Art Union*, la seule revue d'art qui existât alors en Angleterre et qui jouissait d'une autorité considérable, fit à cette toile un accueil enthousiaste. Il est curieux de relire l'article de cette revue, écrit à une époque où les idées d'art n'avaient pas encore pris en Angleterre le développement qu'elles ont atteint depuis lors, où Shee présidait la « Royal Academy », dont Turner, Etty et Landseer étaient les principaux peintres.

Voici en quels termes, textuellement traduits, Samuel Carter-Hall appréciait l'œuvre de Paul Delaroche : « Comme composition, sentiment plastique et perfection technique, cette œuvre égale les plus célèbres œuvres des écoles d'autrefois. La Vierge est debout, portant l'Enfant dans ses bras ; sur un tertre, derrière elle, est couché saint Joseph, dont la tête rappelle celle du même personnage, différemment posé, dans une petite *Sainte Famille* du Titien, qui est à Florence.

» Quoi qu'on en dise, en peignant un pareil sujet, M. Delaroche n'a pas en vain provoqué les comparaisons que le tableau ne pouvait manquer d'appeler. N'aurait-il jamais peint autre chose, que ce tableau magnifique le classerait d'emblée au nombre des plus grands peintres religieux... En contemplant cet inimitable ouvrage, exquis de tendresse, nous évoquons aussitôt, non pas les nombreux tableaux inspirés par le même thème, mais ceux-là précisément que rappelle son aspect. Jusqu'à un certain point, ce tableau nous reporte, non pas à Raphaël, mais à ses maîtres — si l'on peut dire, — à ceux dont l'étude lui acquit la richesse et la noblesse du style, comme Masaccio, et ceux qui peignirent l'âme



Paul Delaroche. — La Vierge a la vigne.

Ancienne collection de lord Northbrook.

avant de peindre le corps... Le tableau de M. Delaroche n'a que peu d'égaux, avant comme après lui. Nous nous réjouissons de lui ouvrir les portes de notre « Royal Academy », car il instruira plus d'un artiste anglais. Puissent nos peintres se vanter de l'avoir étudié, et puisse cette étude leur profiter !

» Nous regrettons infiniment que cette œuvre n'ait pas été placée, non seulement d'après son mérite, mais encore avec les égards dus au grand peintre français par les artistes anglais. Elle avait droit à la place d'honneur dans la salle principale, place qui lui aurait été certainement assignée si l'on n'avait fait appel qu'aux sentiments désintéressés du jury [1]. »

Libre à nous de sourire à présent de l'exaltation du critique anglais de 1844. Il n'en reste pas moins que *la Vierge à la vigne* l'avait frappé avec une force singulière et qu'il avait été touché par les sentiments qui s'y exprimaient. Peut-être savait-il que la douce Madone n'était autre que la propre femme de l'artiste et que l'Enfant était son fils. C'est avec tout l'amour qu'il éprouvait pour elle que Delaroche avait peint la belle, sage et spirituelle fille d'Horace Vernet.

Sans doute fut-ce une émotion pareille à celle de Samuel Carter-Hall qui détermina M. Thomas Baring à acquérir *la Vierge à la vigne* à l'exposition de la « Royal Academy » pour le prix de 10.000 francs — prix considérable pour une peinture moderne de dimensions relativement petites [2].

M. Thomas Baring était le second fils de Sir Thomas Baring et le frère de Francis Thornhill Baring, premier Lord Northbrook. Quand il mourut, en 1873, il légua à son neveu Lord Northbrook toute sa collection de tableaux anciens des maîtres hollandais et flamands, ainsi que ses tableaux modernes hollandais, flamands, français et anglais (il ne possédait aucune peinture italienne ou espagnole).

Or, à la mort de Sir Thomas Baring, en 1848, sa magnifique collection de tableaux anciens avait été vendue, conformément à ses dispositions testamentaires, et toutes les peintures italiennes et espagnoles en avaient été rachetées, après l'inventaire, par M. Baring, son fils, de sorte que c'est

1. *The Art Union*, juin 1844, p. 160.

2. La toile ne mesure en effet que 1 m. 22 sur 76 cent. Elle est signée à gauche : *Delaroche*. Elle a été gravée par Jesi.

de la réunion de ces tableaux et de ceux légués au second Lord Northbrook que se compose aujourd'hui la collection Northbrook, l'une des principales collections privées de Grande-Bretagne. *La Vierge à la vigne* orna par conséquent l'hôtel de M. Baring, 40, Charles Street, Berkeley Square, jusqu'à la fin de 1853, époque de l'incendie de cet hôtel. A la nouvelle qu'il reçut de la catastrophe, Delaroche crut son œuvre entièrement détruite. Il écrivit à M. Labouchère : « Bien franchement, je suis fâché de la perte de ma pauvre Vierge, bien plus par le souvenir que j'y attachais que par l'estime que je pouvais avoir pour cet ouvrage. Il n'en reste donc plus rien!... M. le marquis de Ganay possède une tête d'étude, dessin à la sanguine pour lequel Mme Delaroche avait posé ».

En réalité, le tableau n'avait que très peu souffert; seuls, quelques points avaient été touchés et le dommage fut si habilement réparé par la suite qu'il est nécessaire d'y regarder de bien près pour découvrir où a passé la main du restaurateur. La fraîcheur des tons est intacte; malgré la patine du temps, on dirait qu'ils viennent d'être posés.

C'est tout de même une aventure extraordinaire que celle de cette peinture : achetée en 1844 par un grand collectionneur anglais, elle passa, en 1853, pour avoir été brûlée, et son auteur lui-même regretta toujours sa perte. Tous les biographes de Delaroche, les dictionnaires et encyclopédies d'art français et anglais n'en parlèrent jamais, depuis lors, que comme d'une œuvre détruite. Elle vivait cependant, ignorée, dans un coin de la célèbre collection de Lord Northbrook. C'est de là qu'elle sortit sans bruit, il y a quelques mois, pour être acquise chez Christie, en vente publique, par un amateur qui avait su se renseigner.

Cinquante-huit années d'oubli et l'œuvre qui reparaît intacte ! Le fait est sans exemple et valait d'être signalé, ne fût-ce que pour empêcher le tableau original d'être un jour traité de copie.

M. H. SPIELMANN

BIBLIOGRAPHIE

Les Collections artistiques de la Faculté de médecine de Paris, inventaire raisonné par Noé Legrand, publié par les soins de L. Landouzy. — Paris, Masson, in fol., pl.

A côté de ses riches collections scientifiques, la Faculté de médecine de Paris possède de véritables trésors d'art, beaucoup moins connus, et qu'il était d'ailleurs impossible au public de connaître, avant le savant catalogue dressé par M. N. Legrand, et préfacé par M. le Dr Landouzy, — publication de luxe, tout récemment éditée par la maison Masson. « Bâtiments, bas-reliefs, peintures murales, sculptures, tableaux, portraits, miniatures, gravures, dessins, thèses à images de l'ancienne Faculté de médecine, médaillons, bustes, sceaux des écoles, jetons des doyens, meubles, cartels, tapisseries ont, à l'incendie, aux révolutions, comme aux rapts, échappé en assez grand nombre pour que, tout compte fait, la Faculté puisse, avec fierté, montrer ses collections artistiques. »

Si les érudits y trouvent matière à d'importantes études sur l'histoire de la Faculté, il faut bien reconnaître qu'ils ne seront pas seuls à en bénéficier et que les spécialistes de l'histoire de l'art se réjouiront de rencontrer ici, parmi les peintres, les noms de Philippe de Champaigne, Largillière, Rigaud, Nattier, Chardin, Duplessis, etc., et, parmi les sculpteurs, ceux de Le Moyne, Pigalle, Houdon, Falconet, etc., sans parler des modernes.

C'est donc à tous égards une heureuse entreprise que la publication de ce bel ouvrage, auquel on aurait pu donner pour épigraphe cette phrase de Littré : « Si elle ne veut pas se rabaisser au rang de métier, la science de la médecine doit s'occuper de son histoire et soigner les vieux monuments que les temps passés lui ont laissés ». — E. D.

Histoire de l'art dans l'antiquité. Tome IX. **La Grèce archaïque. La Glyptique. La Numismatique. La Peinture céramique. La Céramique,** par Georges Perrot. — Paris, Hachette et Cie, 1911, in-4°, pl.

On ne saurait trop admirer la féconde activité avec laquelle M. Georges Perrot poursuit l'œuvre magistrale commencée il y a une trentaine d'années. Le livre qu'il vient de publier ajoute une nouvelle assise au monument. Après avoir étudié, dans les deux volumes précédents, les temples et la sculpture de la Grèce archaïque, il aborde aujourd'hui d'autres séries de productions qui ne sont pas moins riches en enseignements. On peut examiner à bien des points de vue les pierres gravées, les monnaies, les peintures de vases. M. Perrot reste fidèle à sa méthode en considérant ces monuments comme des œuvres d'art, en leur demandant tous les

témoignages qu'ils nous apportent sur le prodigieux essor de l'art en Grèce au VIe siècle. Dans le champ réduit d'une intaille, le graveur vise à la perfection de la forme, aussi bien que le sculpteur d'un bas-relief. C'est comme des œuvres de sculpture que l'auteur étudie les monnaies, aux types si variés, statères de Cyzique et de Corcyre, tétradrachmes d'Athènes, monnaies d'argent de la Grande-Grèce et de la Sicile.

Dans le chapitre consacré à la peinture, M. Perrot a porté son enquête sur les textes qui seuls nous font connaître les œuvres à jamais perdues des vieux peintres grecs de l'Ionie, du Péloponèse et de l'Attique, et il en cherche tout au moins le reflet, en interrogeant les peintures sur argile qui ont survécu : ainsi les plaquettes de terre cuite, les métopes du temple de Thermos, les sarcophages de Clazomène. Mais la peinture de vases fournit des matériaux beaucoup plus abondants pour suivre l'évolution de l'art du dessin, et c'est pourquoi l'étude des vases peints occupe dans ce volume une place d'honneur. Il y a là un tableau brillant, et tracé de main de maître, de ces écoles céramiques dont les villes grecques d'Égypte, celles d'Ionie, Rhodes, les Cyclades et Corinthe ont été les centres les plus actifs. Si l'auteur met à profit les travaux de ses devanciers, et en particulier les recherches très précises dont M. Edmond Pottier a condensé les résultats dans son *Catalogue* des vases du Louvre, des découvertes récentes faites à Délos et à Sparte lui permettent d'étudier des documents nouveaux. C'est ainsi qu'il est amené à se prononcer sur l'origine des céramiques trouvées en Laconie, où il reconnaît l'influence des fabriques de Cyrène, tout en résistant à l'attrait de l'hypothèse qui fait de Sparte le centre unique de production des vases dits cyrénéens. En écrivant cet important chapitre, où il définit le style souple et inventif des peintres céramistes ioniens, les perfectionnements apportés au décor et à la technique par leurs confrères de Corinthe, M. Perrot fait pénétrer le lecteur plus avant dans l'intimité de cet art grec du VIe siècle, dont il a déjà passé en revue l'architecture et la plastique. — MAX. COLLIGNON.

Sainte-Marie-Antique, par W. de GRÜNEISEN. — Rome, M. Bretschneider, un volume de texte in-fol. et un album de pl.

Sainte-Marie-Antique est cette église de l'époque byzantine qui nous a été rendue par les fouilles du Forum romain et la démolition de Sainte-Marie-Libératrice. L'importance des découvertes artistiques et archéologiques faites en cet endroit, notamment d'une suite de peintures allant du VIe au XIIIe siècle, n'a pas manqué d'attirer l'attention des savants, et M. W. de Grüneisen, avec le concours de MM. Huelsen, Giorgis, Federici et David, vient de faire paraître, sur ce monument, un important travail d'ensemble, illustré de près de 400 figures, de 86 planches iconographiques et de 20 planches épigraphiques.

La vénérable basilique est tout un témoin, « on y retrouve les traces de toutes les influences qui sont venues de l'Orient byzantin ou barbare, du VIe au Xe siècle, impressionner le génie romain, tout en respectant son originalité nationale : et ce témoin vaut pour l'histoire de l'art autant que pour l'histoire de la vie de l'église ». Il vaut d'autant plus que la riche série de ses peintures est une véritable rareté pour cette époque, dont les démolisseurs du moyen âge et les embellisseurs des temps modernes

nous ont laissé si peu de reliques. Aussi M. W. de Grüneisen s'est-il cru fondé à édifier sur le caractère et le style des peintures de Sainte-Marie-Antique un essai d'histoire de l'art romain et chrétien dans le haut moyen âge. L'histoire du vêtement, des symboles, l'analyse des procédés artistiques et l'étude des textes épigraphiques lui ont également fourni, dans ce sens, les plus précieuses contributions. — E. D.

William Morris to Whistler, by Walter Crane. — London, G. Bell and sons, in-16, fig. et pl.

L'illustre disciple de William Morris réunit en ce volume des conférences et des articles jusqu'alors épars, très variés de sujets, très remplis d'idées, dans lesquels se retrouvent tour à tour l'historien de l'art, le professeur d'esthétique, le technicien de l'art industriel, voire l'illustrateur et le poète qu'était précisément, et tout à la fois aussi, son maître.

Ainsi, c'est une étude sur Morris et son œuvre qui ouvre le volume — une étude magistrale, où M. Walter Crane nous a montré ce prodigieux travailleur, cet artiste universel, débordant d'activité et d'idées, enthousiaste, généreux, payant de sa personne, toujours préoccupé de l'art dans tout et pour tous, — et c'est l'esprit de Morris qui domine l'ouvrage entier. Que l'auteur y parle de la renaissance de l'art décoratif en Angleterre ou de l'idéal socialiste comme nouvelle inspiration artistique, de la façon de traiter la broderie en couleur ou de la représentation des animaux dans l'art, de quelques arts industriels alliés à l'architecture ou des décorations italiennes en stuc, il s'y montre le digne continuateur d'un apostolat dont les résultats ne se sont point fait attendre.

Pour terminer, il a réimprimé *l'Apothéose du « Papillon »* (ceci dit par allusion à la « marque » de Whistler), — un excellent article sur Whistler considéré comme décorateur, publié à l'occasion de l'apparition d'une biographie de l'auteur de *la Chambre aux paons*. — E. D.

L'Œuvre de Gustave Moreau. Introduction de M. Georges Desvallières. — Paris, J.-E. Bulloz, 60 pl. en héliogravure en 1 vol. in-fol.

Un bel album réunit soixante héliogravures empruntées au musée Gustave Moreau, au musée du Luxembourg et à des collections particulières ; ce sont des peintures achevées, des aquarelles, des esquisses, des dessins, choisis avec un sentiment très juste de ce qu'il convenait de mettre sous les yeux des amateurs, pour résumer le mieux possible l'œuvre d'un peintre de la vie intérieure, doué d'une imagination si riche qu'elle en est parfois déconcertante, et en même temps, comme il le disait lui-même, d'« un sens critique poussé jusqu'à la manie ».

M. Georges Desvallières a écrit l'introduction qui ouvre le recueil ; il a saisi avec joie cette occasion nouvelle de témoigner à son maître l'admiration qu'il éprouve devant un œuvre qu'il défend du reproche, si souvent formulé, de littérature, et dont il exalte les qualités morales ; à l'en croire même, Gustave Moreau, qui a peu traité de sujets chrétiens, n'en a pas moins fait œuvre religieuse, tant il a su baigner la mythologie dans une atmosphère chrétienne.

Il a également cité quelques préceptes éloquemment formulés par l'auteur de

Salomé, du *Massacre des prétendants*, du *Retour des Argonautes* et de *Médée et Jason*, et celui-ci, entre autres : « L'ambition de l'artiste, c'est de devenir l'ami, le compagnon des tendres, des délicats, des grands amoureux, les seuls esprits qu'il est désirable de satisfaire et dans le présent et dans l'avenir. » Ces esprits trouveront dans l'album de M. E. Bulloz ample matière à satisfactions. — E. D.

Le Château de Tournoël (Auvergne), les seigneurs, le château, la seigneurie. Texte et dessins par E. Gatian de Clérambault. — Paris, H. Champion, in-fol., pl.

Non loin de Riom, à la crête d'une colline escarpée, se dresse le château de Tournoël, dont les vestiges sont aujourd'hui un but d'excursion très fréquenté des touristes. Les touristes ont raison : cette vieille forteresse, épargnée par Richelieu, a échappé aux démolisseurs de la Révolution et à la manie ridicule des « restaurateurs » modernes ; en dépit d'une existence guerrière très agitée, de par sa forte situation même, elle n'a guère souffert que des atteintes du temps et, telle qu'elle s'offre à nous aujourd'hui, elle reste un spécimen très complet d'une maison forte du moyen âge. Ses archives même subsistent encore en grande partie et permettent de reconstituer la vie du château à peu près sans lacunes.

C'est ce que vient de faire M. Gatian de Clérambault dans un important travail, illustré par lui-même. Le distingué président de la Société archéologique de Touraine a partagé son étude en trois parties, s'occupant d'abord de l'historique du château, du XIe siècle à la Révolution ; puis décrivant les fortifications, les aménagements, la décoration, l'ameublement, etc. ; enfin relevant les droits féodaux, utiles ou honorifiques, de la seigneurie. Tout cela est très détaillé et très complet : il faudra maintenant en tirer la matière d'un guide succinct à l'usage des visiteurs. — E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Lunettes et lorgnettes de jadis*, par Mme Alfred Heymann. Préface de M. Georges Lafenestre. — Paris, J. Leroy, in-4°, 150 fig. et 23 pl., dont 5 en coul., 45 fr.

— *Les Richesses d'art de la Ville de Paris. Les Musées municipaux*, par Maurice Quentin-Bauchart. Paris, H. Laurens, gr. in-8°, 64 pl., 8 fr.

— *Histoire monumentale de la France*, par Anthyme Saint-Paul. — Paris, Hachette, in-8°, 122 fig., 15 fr.

— *Manuels d'histoire de l'art. L'Architecture (antiquité)*, par François Benoit. — Paris, H. Laurens, in-8°, 148 fig., 10 fr.

— *Le Dessin des animaux en Grèce, d'après les vases peints*, par Morin-Jean. Préface de M. Edmond Pottier. — Paris, H. Laurens, in-4°, 301 fig., 25 fr.

— *Les Villes d'art célèbres. Naples et son golfe*, par Ernest Lemonon. — Paris, H. Laurens, in-8°, 121 fig., 4 fr.

— *Le Vieux Paris, souvenirs et vieilles demeures*, publié sous la direction de G. Lenôtre. — Paris, Ch. Eggimann, in-4°, pl., 15 fr. (1re série).

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



ARLES, RUINES DU THÉATRE ROMAIN.

UN MOULAGE ANCIEN DE LA VÉNUS D'ARLES

Le 27 octobre 1911, l'Académie des Inscriptions apprenait avec une vive satisfaction qu'un jeune architecte, M. Jules Formigé, venait de découvrir un moulage ancien de la Vénus d'Arles. Avec une perspicacité rare, M. J. Formigé avait reconnu le haut intérêt de ce moulage, depuis longtemps placé dans un bâtiment municipal de la ville d'Arles, sans que personne ait jamais songé à le signaler.

Cette bonne fortune était bien due à l'ardeur et au zèle de M. Jules Formigé. Certainement le moulage en question a été exécuté à Arles avant l'envoi de la statue à Paris, car il nous la montre sous un aspect nouveau et plein de charme ; il nous aide à comprendre l'enthousiasme que souleva la découverte. Il reproduit la Vénus telle qu'elle se présentait à ses admirateurs avant d'avoir passé par l'atelier de Girardon, avant d'avoir subi les restaurations qui la déshonorent aujourd'hui. C'est ce moulage qui, pour nous, devient maintenant le véritable original.

Avant de parler de ce plâtre avec quelques détails, il convient de

rappeler les circonstances qui accompagnèrent la découverte de la statue et les discussions singulières qui la suivirent.

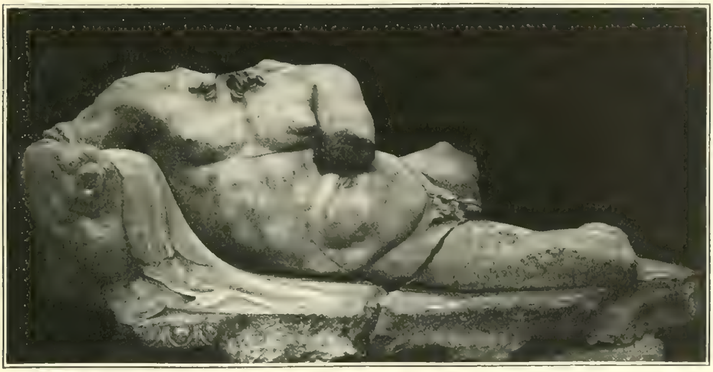
En 1651, en pleine Fronde, pendant que Mazarin cherchait à pacifier les provinces révoltées et à apaiser les esprits, une découverte sensationnelle avait lieu dans la ville d'Arles. Le 6 juin de cette année, devant les deux grandes colonnes qui se dressent encore au milieu du théâtre romain et y produisent un effet si admirable, des ouvriers, embauchés pour creuser une citerne, trouvèrent à plus de six pieds de profondeur, du côté qui regarde l'orchestre et les gradins, la tête d'une statue de femme en marbre grec. La dame était belle : le bruit de la trouvaille se répandit promptement par la ville. Les passants s'arrêtèrent; les voisins, quittant leur travail, accoururent de tous côtés. Chacun appréciait bruyamment et à sa manière le morceau qu'on venait de recueillir.

Les consuls ne tardèrent pas à être avertis : ils s'émurent à leur tour et se rendirent sur le lieu de la découverte. Frappés de la beauté de cette tête, ils décidèrent de continuer et d'agrandir à leurs frais la fouille, en un mot de ne rien négliger pour retrouver, si cela était possible, le complément de la statue. Leur espoir ne fut pas déçu : bientôt un torse de femme, entièrement nu, sur lequel s'ajustait la tête, sortit de terre. On vit apparaître ensuite, à la grande joie des assistants, un important morceau drapé qui correspondait à la partie haute des jambes, puis un autre morceau des jambes au-dessous des genoux, enfin les pieds, reposant sur une base étroite. On eut beau remuer le sol, on eut beau se livrer à de nouvelles recherches, le bras droit et l'avant-bras gauche ne furent pas retrouvés. Les cinq fragments, achetés au propriétaire du terrain pour la somme de 61 livres, furent transportés en la Maison de Ville, où, après les avoir remontés, on fit aménager tout exprès une armoire pour les loger.

A cette époque, le théâtre romain était encombré de maisons. Celle où la découverte avait eu lieu servait de demeure à un prêtre nommé Brun. Au milieu des autres constructions qui s'élevaient alors dans les ruines, il était assez difficile de préciser la nature de l'édifice antique. La tradition voulait cependant que ce fût un temple de Diane. C'est pour cette raison qu'on n'hésita pas à donner le nom de Diane à la statue qui venait d'être mise au jour d'une manière aussi inattendue. L'erreur devait

naturellement persister jusqu'au moment où le sieur Peitret, architecte et géomètre du Roi, s'étant aperçu que ces ruines ne répondaient pas du tout à celles d'un temple, mais convenaient parfaitement à celles d'un théâtre, s'avisa d'en relever le plan avec exactitude. Mais la vérité marche quelquefois d'un pas fort lent, surtout quand elle contrarie des idées reçues depuis longtemps.

Le cabinet où la statue avait été placée à la Maison de Ville se trouvait près des archives ; il était voisin d'un appartement que MM. les



Silène.
Marbre. Arles, Musée lapidaire

consuls devaient, quelques années plus tard, en 1667, donner à MM. de l'Académie royale, établie à Arles par lettres patentes de Sa Majesté, sur la recommandation du duc de Saint-Aignan. Les personnes de qualité et tous les curieux, de passage dans la ville, ne manquaient pas de s'y rendre afin d'admirer la statue dont la célébrité augmentait de jour en jour. Dès 1653, elle avait été gravée par Philippe Mellan, qui dédia son œuvra aux consuls et en reçut cinquante livres ; les épreuves, assez grossières, portent cette légende : « Portrait au naturel de la statue de Diane, conservée en la Maison de Ville d'Arles ». Mesnager, en 1657, et Denys Testeblanque, en 1661, la gravèrent également et nous la montrent avec un tenon fort apparent sur la cuisse droite. On mit le nom de Diane sur toutes ces épreuves.

François de Rebatu, conseiller du Roi au siège d'Arles, fut le premier qui eut l'idée d'écrire quelques pages pour expliquer et confirmer le nom qui avait été donné tout d'abord à la statue. Ses arguments sont tout à fait puérils. Il les produisit en 1656, dans un très mince opuscule, *La Diane et le Jupiter d'Arles se donnant à cognoistre aux esprits curieux*, dédié à l'archevêque d'Arles.

Pendant plusieurs années rien ne troubla la sérénité des admirateurs de Diane ; quelques gens de goût cependant ne paraissaient pas très satisfaits de cette dénomination. Un autre conseiller du Roi au siège d'Arles, Claude Terrin, originaire de cette ville et qui y mourut en 1710, infiniment regretté, se mit en tête de démolir la thèse inacceptable de François de Rebatu. C'était un homme d'un esprit fin et distingué, d'une érudition pénétrante et solide autant qu'aimable, et d'un jugement sûr. Ami des meilleurs archéologues de l'époque, Terrin, après avoir mûrement réfléchi et sérieusement étudié la question, sans se préoccuper des idées reçues, renversa de fond en comble l'échafaudage branlant que Rebatu avait élevé. En 1680, il affirma que la statue était une Vénus : il le fit avec infiniment de grâce, d'une façon à la fois ingénieuse et charmante. Vénus ne pouvait pas trouver un chevalier plus délicat, ni plus disert.

L'émoi fut grand dans Arles. Les Messieurs de l'Académie royale, qui s'étaient donné la haute mission de veiller sur la précieuse statue, se montrèrent assez mécontents. Tous avaient adopté les idées de Rebatu : gens de bonne compagnie, évêques, abbés, commandeurs, officiers de robe et d'armée, ils donnaient le ton dans la ville, mais ils étaient peu disposés à accueillir les idées nouvelles, propres à troubler les traditions. Dans leur dépit, ils suscitèrent un jésuite, le P. d'Augières, pour répondre à Terrin de façon péremptoire ; un académicien, l'abbé Flèche, se joignit à lui. Le conseiller du Roi ne fut ni ému, ni touché par les répliques de ces hommes d'Église : il sortit victorieux de l'épreuve sans que les épigrammes assez fades des poètes locaux, ou les petits vers des beaux esprits, fort indifférents sur le fond de la question, eussent pu porter la moindre atteinte à sa démonstration.

L'exposé de Terrin a pour titre : *La Vénus et l'Obélisque d'Arles, MDCLXXX*. L'auteur imagine un entretien entre Musée et Callisthène, qui donne occasion à ces deux amis de contempler à leur aise un moulage de

la statue et de se communiquer mutuellement leurs impressions. Ils sont unanimes à louer la distinction générale de la figure et sa nudité modeste; ils admirent la beauté de la gorge et de la poitrine, la grâce et la fraîcheur des seins; ils s'extasient sur le développement des hanches, la souplesse du corps, la noblesse et la majesté du maintien.

Tout ce qui les frappe, tout ce qui les charme et les enchante, c'est aussi tout ce que nous révèle le moulage récemment découvert.

Comme l'a fait remarquer M. André Hallays, en reproduisant quelques



SILENE.
Marbre. Arles, Musée lapidaire.

lignes de cet écrit, on y trouve dès le début un renseignement intéressant pour la question qui nous préoccupe. Terrin avait depuis longtemps le désir de posséder ce moulage du marbre. Un ouvrier italien qui se trouvait alors dans la ville se chargea de l'exécuter et tint parole « avec tant d'adresse et de fidélité qu'il avait formé une figure de plâtre non seulement aussi juste et aussi régulière que l'antique, mais encore beaucoup plus agréable à cause de sa blancheur et de l'égale beauté de sa matière ». L'épreuve qui ornait le salon de Terrin, et devant laquelle furent échangés tant de propos aimables, est-elle bien celle que M. J. Formigé vient de retrouver à Arles ?

Après trente-deux ans de captivité Vénus sortit de son armoire. Louis XIV rassemblait alors des sculptures pour orner le château de Versailles. Les consuls, convaincus qu'ils allaient s'attirer à tout jamais la bienveillance du Roi, résolurent de lui offrir leur statue. Ils députèrent à Paris Gaspard de Grille, sieur de Robiac, premier consul pour l'année 1683, avec la mission de lui proposer le marbre. Le sculpteur Jean Dedieu, qui avait travaillé dans l'atelier de Puget, fut chargé de surveiller le transport. M. de Grille, au nom de la ville, eut l'honneur d'offrir la statue à Sa Majesté qui l'accepta avec une grande satisfaction. Après avoir adressé à l'ambassadeur les paroles les plus flatteuses pour la ville d'Arles et l'avoir remercié en fort bons termes, le Roi lui fit présent d'un superbe médaillon contenant son portrait et soutenu par une belle chaîne d'or.

La Vénus arriva à Paris au mois de mai 1684. La même année un ordre royal, transmis par Colbert à M. de Lanfant, commissaire général des troupes en Provence, avait prescrit de faire encore des recherches dans le théâtre. On conduisit une nouvelle fouille au pied des colonnes, mais du côté opposé à celui où la Vénus avait été découverte. Rebatu avait prétendu que les bras devaient se trouver en cet endroit. La fouille ne produisit pas autre chose que des fragments d'architecture.

Comme il paraissait absolument impossible de placer dans la Grande Galerie de Versailles une figure dépourvue de bras et que tout espoir de les retrouver était perdu, le Roi, après avoir consulté Le Brun et Bouchardon, chargea son premier sculpteur, François Girardon de la compléter. Girardon prit son parti très promptement : il exécuta un petit modèle en cire et le présenta à Louis XIV. Il avait refait les bras en plaçant une pomme dans la main droite élevée, tandis que la main gauche abaissée portait un miroir dans lequel la déesse contemplait son image. Le Roi approuva les idées de son sculpteur; il daigna dire que la statue lui paraissait bien restaurée et qu'il croyait que c'était une Vénus. Le projet fut réalisé sans retard dans l'atelier de Girardon. Ce qui manquait au marbre fut refait. La statue complétée, restaurée, astiquée, fortement retouchée, fit son entrée dans la Galerie de Versailles, le 18 avril 1685; elle occupa la première place, à main droite, en entrant par le Salon de la Guerre. Elle y demeura pendant cent treize ans, sur un superbe piédestal de marbre portant ces mots *Vénus d'Arles;* elle ne quitta Versailles que le 13 janvier 1798, jour où

elle fut apportée au Louvre avec les autres statues antiques de la Grande Galerie.

On a souvent remarqué que le revers de la Vénus d'Arles était fort plat et que dans le dos, sommairement travaillé, existait une trace de scellement. Cette statue avait été faite pour occuper une niche placée à une certaine hauteur, en arrière des colonnes au pied desquelles elle fut trouvée. Dans cette position, la partie antérieure du corps était seule en vue et le sculpteur avait taillé le marbre en conséquence. Certains défauts ont pu frapper ceux qui l'ont examinée de près : ils n'existaient pas pour le spectateur qui la voyait de bas en haut et auquel elle apparaissait d'assez loin. On a supposé qu'un buste, trouvé dans le théâtre en 1823, connu vulgairement sous le nom de Livie ou de « la tête sans nez », reste d'une superbe figure d'Aphrodite, appartenait à une statue qui avait dû lui faire pendant de l'autre côté de la scène. C'est une hypothèse ingénieuse qui pourrait donner lieu à des développements et peut-être aussi à des critiques.



DANSEUSE.
Marbre. Arles, Musée lapidaire.

Il semble bien que le théâtre d'Arles a été construit sous Auguste. Nous ne possédons, il est vrai, aucun document épigraphique pour nous l'apprendre, aucun texte littéraire pour nous renseigner, mais les restes

d'une statue colossale d'Auguste qui en proviennent ont permis de le supposer. L'examen des morceaux d'architecture et des œuvres d'art recueillis dans ses ruines donne la même impression. Ils forment au musée de la ville une série remarquable.

Sans parler de la variété et de la richesse des marbres employés dans toutes les parties de l'édifice, les fouilles entreprises à diverses époques y ont amené la découverte de quelques sculptures dignes d'attention. Les deux Silènes, à la barbe calamistrée, aux chairs grasses et pleines, étendus sur leur pardalide, le bras appuyé sur une outre, sont malheureusement mutilés, mais ce qui en subsiste suffit pour nous permettre de les ranger parmi les plus belles figures de ce genre retrouvées dans les théâtres romains. Les quatre danseuses qui s'enlèvent avec tant de vivacité sur leurs pieds nus, et dont les mouvements rapides et gracieux donnent aux draperies flottantes une agitation si gaie et si extraordinaire, ont été traitées avec une réelle habileté de main ; elles devaient, à cause de leurs dimensions, être placées dans un endroit peu élevé et y produire un effet charmant. Le grand relief d'Apollon, où le dieu vainqueur de Marsyas est représenté assis dans une niche carrée, le bras appuyé sur sa lyre, à l'ombre de deux grands lauriers, fut découvert en 1823 au milieu de l'orchestre. Le sujet convient à merveille à cet emplacement; vraisemblablement le marbre occupait encore sa place primitive.

Il est impossible de ne pas rappeler également le magnifique autel carré, en marbre blanc, dont l'originalité produit une impression si vive et attire au musée d'Arles les regards des visiteurs. C'est un remarquable spécimen décoratif de l'époque d'Auguste, le plus beau qui ait été trouvé en Gaule. Les motifs employés ont une parenté évidente avec ceux qui entrent dans la décoration de l'Autel de la Paix. Deux cygnes en occupent les angles, soutenant dans leurs becs les extrémités d'une guirlande de chêne dont les larges bandelettes se déroulent avec élégance à la partie inférieure. Les grands oiseaux au cou flexible étalent leurs ailes sur la face principale et sur les côtés de l'autel; ils se présentent en saillie sur les angles, dans une disposition peu ordinaire, deux de leurs ailes servant de fond à la guirlande. La face opposée est remplie par des palmiers : chaque tronc recouvre un des angles, tandis que les palmes et les fruits, partagés en deux bouquets semblables, contribuent à l'ornementation de



trois des côtés de l'autel. Il est bien évident que deux autels de même facture, mais plus petits, portant chacun, sur leur face antérieure, une grosse couronne de chêne agrémentée de lemnisques et, sur leurs faces latérales, une patère et un vase à verser, avaient été faits pour accompagner ce grand autel. Un tel ensemble ne pouvait occuper dans le théâtre qu'une place particulièrement en vue.

La connaissance de ces intéressantes sculptures, la certitude de leur origine suffisent à nous ouvrir les yeux sur la façon dont le théâtre d'Arles était décoré : elles nous aident à apprécier le milieu dans lequel la Vénus était placée.

A côté du Palais de la Trouille, à Arles, prend naissance une rue calme et paisible qui court parallèlement au Rhône : on la nomme la rue du Grand-Prieuré. Elle est pavée de ces petits cailloux couleur de bronze qu'on retrouve dans toutes les vieilles villes de la vallée du Rhône et entre lesquels pousse, en certaines saisons, une herbe drue d'un vert éclatant. Deux ruisseaux l'enserrent en guise de trottoirs. C'est là que se trouve l'ancienne Commanderie de Malte, aujourd'hui transformée en Mont-de-Piété. Le haut du vieux monument a été utilisé pour l'installation de l'École municipale de dessin. On y accède par un escalier de la fin du XVIe siècle qui montait à la chapelle de la Commanderie, et sur le dernier palier duquel se trouve actuellement déposé, presque à fleur du sol, le moulage dont M. Jules Formigé a si bien reconnu la valeur et l'ancienneté. Il était autrefois placé sur le palier inférieur, voisin de la porte du Mont-de-Piété, mais le sculpteur Férigoule, directeur de l'École de dessin, remarquant qu'il y courait quelque danger, eut la bonne pensée de le faire remonter à l'endroit où il est aujourd'hui.

Il est hors de doute qu'il y avait autrefois dans la ville d'Arles plusieurs moulages de la Vénus, exécutés avant 1684, date de l'arrivée du marbre à Paris. Claude Terrin en possédait un, comme nous l'avons vu plus haut. Si l'on doit prendre son récit à la lettre, il avait fait exécuter ce moulage à ses frais par un Italien, avant l'année 1680. Noble La Lauzière doit faire une confusion en avançant que Terrin ne fit mouler la statue qu'en 1683.

D'autre part, le Père Dumont nous apprend que « M. de Robiac,

secrétaire perpétuel de l'Académie, fit l'inscription *à Diane* sur le piédestal d'un plâtre de cette figure qui est dans une pièce au rez-de-chaussée de l'Hôtel de Ville ». Ce second moulage était certainement un des exemplaires tirés par les soins des consuls d'Arles, lesquels, avant d'envoyer la statue au roi, avaient pris la précaution fort louable de la faire mouler par Jean Péru, d'Avignon. Ce renseignement nous est donné d'une manière formelle par le Père Dumont, dont l'ouvrage, malheureusement inachevé, s'imprimait au moment de la Révolution. Un siècle auparavant, Séguin écrivait que la ville avait fait exécuter plusieurs moulages avant le départ de la statue ; ce fut certainement en 1683. Le Père Dumont ajoute : « Il en reste encore cinq plâtres et quelques têtes tirées à part : deux à l'Hôtel de Ville, un chez M. de Lincel, un chez Mme de Viguier et un chez M. Doutreleau. Celui qui est sur le grand escalier de l'Hôtel de Ville est le seul des cinq qui ait les bras ; ils durent être tirés de Paris, après leur restauration. »

Ainsi, le plâtre placé sur le grand escalier de l'Hôtel de Ville avant la Révolution, reproduisait la Vénus dans son état primitif, mais complétée cependant par l'adjonction des bras de Girardon dont un moulage avait été rapporté de Paris. L'épreuve conservée à l'École municipale de dessin ne peut être, à mon avis, qu'une de celles appartenant à la ville avant la Révolution. Je crois que c'est précisément celle qui se trouvait alors sur le grand escalier de l'Hôtel de Ville avec des bras ajoutés.

Il ne peut y avoir aucun doute sur son ancienneté. Le moulage est plein, procédé qui n'est plus employé depuis longtemps ; il est recouvert d'un badigeon grisâtre d'un âge assez respectable. D'autre part, on remarque que la figure repose sur une base étroite et qu'elle porte sur le haut de la cuisse droite le tenon très apparent, visible sur les plus anciennes gravures, tenon dont le marbre du Louvre ne conserve plus aucune trace. Ces détails suffiraient à démontrer que l'on se trouve en présence d'un moulage antérieur à 1684. On est immédiatement frappé, en le regardant, de la présence de petits crampons de fer dans les cassures des deux bras, preuve indiscutable des adjonctions faites au moulage sur ces deux points. Ce moulage ancien avait donc été complété par des bras.

Pour quel motif et en quelle occasion les bras auraient-ils été enlevés?

Le registre des délibérations de la municipalité d'Arles, à la date du 17 ventôse an IV (7 mars 1796), nous fournit, je crois bien, la réponse à cette double question. On y lit la mention suivante :

« ... Un membre ayant ensuite exposé que dans l'après-midy de ce jour d'huy des militaires de la garnison se sont permis de mutiler à coups de sabre et de briser la déesse en plâtre placée sur son pied d'estail, au premier palier de l'escalier de la maison commune, que le juge de paix de l'arrondissement ayant été instruit de cette voie de fait a accédé de suite sur le lieu pour dresser procès-verbal de ce délit..., etc., l'Administration municipale a délibéré de faire constater le délit commis sur la statue de la déesse dont s'agit par tous moyens capables de découvrir les auteurs, fauteurs et complices, de faire prendre contre eux toutes les informations nécessaires, et a chargé le commis-



Buste du moulage de la Vénus d'Arles.
Arles, École municipale de dessin.

saire provisoire du Directoire exécutif d'en provoquer la poursuite et la punition. »

Malheureusement, ce petit procès-verbal ne nous donne pas le détail des mutilations commises. Il y a de grandes probabilités pour qu'elles aient été réduites aux bras, plus exposés que le reste et dont le moulage léger devait s'effondrer aisément sous les coups de sabre des soldats. La partie ancienne, compacte et dure, pouvait résister davantage : si elle a reçu quelques horions dans la bagarre, le badigeon dont elle est recouverte fut vraisemblablement appliqué pour les dissimuler.

M. Auguste Veran, architecte des monuments historiques, chez qui le culte des monuments antiques d'Arles est une tradition de famille, se souvient que ce moulage était autrefois placé au milieu de l'abside de l'ancienne église Sainte-Anne, c'est-à-dire dans le musée actuel. Il est certain qu'il figurait à cette place d'honneur depuis 1815, époque de la fondation du musée, année pendant laquelle l'administration avait fait transporter dans cette église toutes les antiquités et monuments qui se trouvaient auparavant dans le vestibule et les autres dépendances de l'Hôtel de Ville. Quand on plaça des vitrines au fond de l'abside, en 1865, le moulage aurait été envoyé à l'École de dessin. On doit souhaiter qu'il retrouve promptement au musée la place d'honneur qui lui appartient.

Quand on compare ce moulage primitif avec le marbre du Louvre, on est de plus en plus convaincu de son importance. Au premier étonnement succède une sorte de stupeur. Quel traitement a donc subi la statue du Louvre ?

La Vénus d'Arles est une réplique d'un original du IVe siècle dont on connaît plusieurs imitations, une entre autres découverte à Ostie en 1776. L'exécution en était large, puissante et savoureuse ; la majesté divine s'alliait sur le marbre à la grâce et à la beauté. On comprend l'enthousiasme et l'émotion de Terrin quand on est en face du moulage primitif. La déesse se tient debout, pleine d'aisance et de simplicité. Le torse nu est véritablement vivant ; les mouvements délicats du corps sont rendus avec une souplesse surprenante. On sent palpiter la chair de la déesse dont la tête s'incline vers l'épaule gauche dans un mouvement de délicieuse nonchalance. Cette tête grecque, dans sa plénitude, avec ses traits nobles et réguliers, son menton arrondi, ses cheveux ondulés et ramenés en



La Venus d'Arles.

Marbre. Musée du Louvre

arrière, est digne d'être comparée à celle de la Vénus de Milo. La poitrine qui, sur le marbre du Louvre, n'existe pour ainsi dire plus, est ici d'une opulence aimable et juste ; les seins s'en détachent avec fermeté. Le beau traitement de la hanche gauche mérite d'être noté. Plus haut, toute la partie qui s'étend entre le sein et l'épaule, où l'omoplate forme une saillie légère et soulève la chair par suite de la position abaissée du bras, laisse voir avec quel soin le sculpteur s'est acquitté de sa tâche, avec quelle perfection il a su rendre les moindres frissonnements du corps. Du côté droit, où le bras était levé, l'omoplate rentre dans la chair et la même partie se vide et se creuse, opposition d'un heureux effet, très habilement rendue.

La draperie qui couvre la partie inférieure du corps présentait les mêmes qualités d'exécution : chaude et souple à la fois, elle attirait l'attention par son ampleur magnifique et le beau traitement des plis. En maint endroit on voyait encore la trace des atteintes qu'elle avait subies.

Sur la statue du Louvre quel étonnant changement s'est produit, et comme on en demeure frappé ! Le marbre a été partout retouché ; le beau visage de Vénus est altéré, les traits ont reçu une expression différente. Les cheveux sont repris dans un sentiment plus moderne. La ligne du cou est déformée ; elle a perdu son mouvement si naturel et si gracieux. C'est qu'il a fallu déplacer légèrement la tête afin de diriger le regard de la déesse vers le miroir qu'on lui mettait dans la main droite. La poitrine est devenue d'une platitude extraordinaire, à tel point qu'on peut évaluer l'épaisseur du marbre enlevé sur les seins et sur les épaules. Mêmes diminutions sur les hanches, dont les heureuses ondulations ont disparu en même temps que la belle tenue du torse entièrement amaigri.

Quant à la draperie, elle est maintenant d'une pauvreté déplorable, sèche et parsemée d'un nombre infini de petites pièces modernes ; c'est avec une consciencieuse absurdité qu'on s'est efforcé de faire disparaître les moindres égratignures du marbre antique. L'une de ces pièces s'est détachée depuis longtemps ; il reste à la place une surface plane, piquée de petits trous pour faire adhérer le morceau neuf, témoin à charge dont la déposition muette est accablante. Partout où la draperie laissait voir une de ces éraflures microscopiques auxquelles nous reconnaissons un certain charme, on appliquait une pièce par un procédé sauvage. Au

lieu de respecter ces blessures que nous examinons aujourd'hui avec tant de piété, qui nous aident parfois dans nos investigations, on élargissait la plaie ; puis, après avoir aplani la surface du marbre, on la piquait à la pointe et on posait un morceau neuf dont l'adhérence nécessitait encore des retouches sur les parties voisines. Désastreuse opération, qui se renouvelait sur tous les points où l'épiderme du marbre avait subi quelque atteinte.



Autel aux cygnes.
Marbre. Arles. Musée lapidaire.

Et c'est ainsi qu'on mettait en état les statues destinées aux collections royales ! Le comte de Caylus, en 1759, eut le bon sens de protester contre les réparations de la Vénus d'Arles et, d'une façon générale, contre toutes les réparations que subissaient les statues antiques.

Nous ne saurions juger les gens du XVIIe siècle avec nos sentiments modernes. Il faut les prendre avec leur mentalité et considérer que leurs idées étaient diamétralement opposées aux nôtres. Ce qui nous semble monstrueux était pour eux un devoir ; ce qui nous charme leur déplaisait.

On ne comprenait pas l'antiquité comme on la comprend de nos jours. Restaurer une statue, lui remettre une tête, des bras, de nombreux morceaux, faire disparaître toutes les cassures qui déshonoraient le marbre à leurs yeux, c'était faire œuvre nécessaire. On n'étudiait pas alors les sculptures de l'antiquité pour leur assigner un rang dans l'histoire de l'art, pour en tirer des conclusions utiles ou des observations intéressantes ; on les recueillait simplement afin de les faire servir à l'ornement des demeures royales ou princières. Quand on tenait un certain rang, il était de bon ton d'avoir chez soi des antiques. Les dieux et les déesses qu'on introduisait dans la Grande Galerie de Versailles ne pouvaient y paraître que dans une tenue décente ; ils n'étaient reçus à la cour qu'après toilette faite. Pour s'y présenter, Vénus devait, comme les autres, se soumettre aux exigences de ce malheureux protocole.

Aussi les critiques, même les plus vives et les plus justes, qu'on est en droit de formuler au sujet de la restauration de la Vénus d'Arles ne sauraient porter atteinte à la renommée de Girardon. Le grand artiste n'a fait qu'obéir aux ordres du Roi et suivre les errements très fâcheux de son temps. Sa gloire n'en est point affaiblie.

La comparaison entre les deux reproductions qui accompagnent cet article, celle du moulage ancien et celle du marbre dans son état actuel. me paraît plus éloquente que toutes les dissertations. Dès maintenant, en les examinant avec attention, on peut se faire une opinion. Cependant la question ne sera définitivement tranchée que le jour où un surmoulage du plâtre d'Arles, exposé au Louvre, à côté de la statue restaurée dans l'atelier de Girardon, permettra aux visiteurs de porter un jugement motivé. J'appelle ce moment de tous mes vœux et je tiens à féliciter encore une fois M. Jules Formigé de sa très importante découverte.

A. HÉRON DE VILLEFOSSE



UN TABLEAU INCONNU DE BOTTICELLI

DANS LA COLLECTION DU PRINCE PALLAVICINI, A ROME

Voici le troisième tableau de la collection du prince Pallavicini pour lequel on prononce le nom de Botticelli. Mais je suis convaincu que l'attribution que je propose pour cette peinture, inconnue du public comme de la critique, ne sera pas contestée comme l'ont été les deux précédentes[1].

Le premier des deux, le *tondo* représentant *la Vierge et l'Enfant, avec le petit saint Jean et deux anges,* n'a guère été cru de Botticelli que par M. E. Müntz, qui le publia[2]. C'est, à l'évidence, un travail d'école, bien qu'il soit supérieur à la réplique contemporaine de la Galerie nationale de Londres (n° 226). Le second, la fameuse *Abandonnée,* que découvrit et fit connaître M. Adolfo Venturi[3], fut et est encore un mystère pour bien des critiques, autant quant au sujet — on a dit qu'elle représentait *la Femme du lévite d'Éphraïm* (M. Venturi), *la Réprouvée* (M. Steinmann), *Thamar, fille de David* (M. Creizenach), etc. — que quant à son auteur; M. Venturi continue à soutenir énergiquement qu'il s'agit de Botticelli[4], mais d'autres le nient, comme M. Horne[5] et M. Berenson[6].

1. La collection contient plusieurs autres excellentes peintures, notamment une *Vierge avec l'Enfant et deux anges*, de l'école de Fra Filippo Lippi, deux Luca Giordano, frais et lumineux, une riante *Madone* de Barocci. J'adresse mes plus vifs remerciements au prince Giulio Pallavicini, qui m'a amicalement permis d'examiner à plusieurs reprises ce tableau et de le reproduire.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. II, p. 180-181.

3. *I Tesori d'arte inediti a Roma*, Anderson, 1896.

4. *Storia dell' arte italiana*, vol. VII, 1re partie, p. 631 à 633.

5. *Botticelli*, London, Bell, 1908.

6. *The Florentine Painters of the Renaissance*, 3e edition, 1909

En vérité, cette œuvre offre trop peu d'éléments sur lesquels asseoir un jugement absolument sûr.

Il en est tout autrement de notre petit tableau[1].

Il représente, dans la partie centrale, *la Transfiguration*. Sur le Thabor herbeux, piqué de sapins au lointain, illuminé à l'horizon d'une froide aurore, le Christ accomplit le miracle en présence de Moïse et d'Élie, qui, stupéfaits, sont à ses côtés, et des trois apôtres Pierre, Jean et Jacques, qui gisent à terre, au premier plan, éblouis par la lumière divine. Cette lumière, qui éclate de tout le corps du Christ, vêtu d'une tunique *alba sicut nix* (Matthieu, XVII, 2), éclaire à larges traits la tunique et le manteau de Moïse, la personne d'Élie et frappe en plein visage les apôtres.

Il semble qu'un petit faisceau de rayons pénètre aussi dans les chambres où, à droite et à gauche de la Transfiguration, saint Augustin et saint Jérôme sont occupés à écrire, qu'il interrompe pour un moment leur travail et les invite à participer à la vision surnaturelle.

La scène de la Transfiguration répond donc à l'iconographie traditionnelle. Elle s'en sépare en un seul point, le vêtement d'Élie qui, toujours représenté comme prophète, est au contraire ici, autre Baptiste, le prédicateur de la pénitence, le *vir pilosus et zona pellicea accinctus renibus* dont parle le livre des Rois (livre IV, chap. I, 8).

La peinture est fort petite ($0^{m}28 \times 0^{m}38$); elle se compose de trois panneaux, aujourd'hui reliés entre eux et formant un seul plan; les panneaux de droite et de gauche, où sont représentés les deux saints docteurs, pourraient avoir été les volets qui fermaient le devant d'un petit autel domestique. Les dimensions de ces volets qui, réunis, couvriraient exactement la partie centrale, sont en faveur de l'hypothèse. La peinture, comme beaucoup d'autres de la même collection, fut acquise par le prince Giuseppe Rospigliosi (1754-1832), probablement en Toscane.

L'impression qu'il s'agit d'une œuvre de la manière de Botticelli sera immédiate chez tout connaisseur, même médiocre, du grand peintre florentin. Si, après avoir admiré la beauté des deux saints latéraux, on analyse

1. J'en ai fait une courte mention dans une note au 4e volume de l'édition anglaise de Crowe et Cavalcaselle (London, Murray, 1911, p. 271), publiée avec ma collaboration par M. Langton Douglas.



la partie centrale, en rencontrant ici une dureté dans la pose ou le geste (Moïse, Élie), là des mains mal dessinées et mal modelées (le Christ, Moïse, l'apôtre de droite), ou des draperies peu soignées (les apôtres), on pourrait peut-être penser à un travail d'école ou de *bottega*, plutôt qu'à une œuvre de Botticelli lui-même.

Moi aussi, j'ai eu ce doute ; une étude attentive me l'a ôté, où la joie de la découverte n'a pas eu d'influence, mais uniquement une méthode rigoureusement objective. Il m'a semblé, en somme, qu'il serait plus audacieux d'assigner à l'école une œuvre qui contient tant de qualités supérieures, que de la refuser au maître pour les quelques insuffisances qu'on y rencontre. D'autant plus que la majeure partie de ces insuffisances sont postérieures à la peinture, je veux dire qu'elles sont dues à des repeints. Ces repeints, s'ils sont évidents pour la grossièreté du coup de pinceau d'une couleur sale sur le vêtement rouge de saint Jérôme, se retrouvent partout, mais mieux cachés ; ils font que les mains se sont épaissies, que le ton des chairs s'est troublé, que le fini et la transparence du coloris, poussés à un si haut degré chez Botticelli, se sont perdus.

Mais les ressemblances sont si nombreuses !

Dans le Christ, par exemple (qu'on observe aussi les proportions allongées de la figure et la courbe accentuée du corps, caractéristiques communes aux créations botticelliennes), on peut comparer la partie inférieure avec la *Pallas* du Palais Pitti ; les mains ouvertes avec celles toutes semblables et de pose identique d'un des personnages du petit tableau d'*Holopherne,* aux Offices ; le jeu de la tunique qui court en plis ondulés entre les jambes et qui se lève, emportée par le vent, avec l'ange du *Crucifiement* Aynard, à Lyon, avec certaines figures de *la Calomnie*, avec beaucoup des anges dansants ou volants. Près du saint Jérôme, on pourrait mettre la Vierge du tableau de Santo Spirito, aujourd'hui à la Galerie de Berlin, pour se persuader qu'elle est bien de Botticelli, cette draperie formant des sillons amples, profonds, désordonnés, laissant traîner à terre des pans coupés. Et ce mouvement en S de la tunique de saint Pierre ne paraîtra plus étrange si l'on a sous les yeux le saint Joseph de la fameuse *Nativité* de Londres. Le saint Augustin qui, après la figure du Christ, est peut-être la figure la plus botticellienne du tableau, rappelle

pour la pose le grand saint Augustin d'Ognissanti et le pape Sixte II de la chapelle Sixtine.

Cependant, ces rapprochements, et d'autres qu'on pourrait faire, ne donnent point encore à l'attribution son caractère de certitude définitive. C'est le fait de retrouver, avec les formes, l'esprit de Botticelli qui fait tomber toute hésitation. Le Christ se transfigure; il donne à ses apôtres préférés un signe indubitable de sa divinité. Et pourtant, son visage ne rayonne pas avec la lumière qui l'enveloppe; il se voile de tristesse. La voilà bien, la tristesse botticellienne qui touche jusqu'à la Vénus naissante! La sereine confiance qui émane de saint Jérôme et l'adoration mêlée de repentir qu'exprime saint Augustin sont rendues avec une rare profondeur. Toute la nervosité du maître agite les apôtres : celui de droite, bien qu'ébloui par la lumière, se tend tout entier et scrute fixement le mystère; saint Pierre, au milieu, se protège d'une main et fait de l'autre un geste instinctif de répulsion, comme s'il voulait éloigner le foyer de lumière qui l'aveugle; le troisième est vaincu, la tête renversée en arrière, la main fatiguée dans la défense.

Exécution rapide et sûre, expression vive et profonde : nous avons retrouvé dans notre petit tableau tout ce qui révèle Botticelli. On peut donc prononcer fermement son nom.

L'*Anonimo Gaddiano* termine sa courte notice sur Sandro par ces mots : « et il fit plusieurs œuvres petites très belles, entre autres un saint Jérôme qui est une œuvre singulière[1] ». Le saint Jérôme de la *Transfiguration Pallavicini* n'est point celui auquel fait allusion le biographe anonyme, mais on peut bien faire de lui le même éloge.

GIACOMO DE NICOLA

1. C. Frey, *il Codice Magliabecchiano*, XVII, 17. Berlin, 1892.



L.-N. de Lespinasse.
Vue intérieure de Paris (l'Hôtel Le Brun et ses jardins).
Aquarelle (Musée du Louvre).

L'HOTEL LE BRUN

Au point où elle commence de s'élever sur les pentes de la montagne Sainte-Geneviève, la rue du Cardinal-Lemoine (anciennement rue des Fossés-Saint-Victor) est bordée à gauche par de hautes bâtisses qui n'ont pas d'intérêt par elles-mêmes, mais qui sont là depuis plus de deux siècles. Celle qui occupe le numéro 49 ne se distingue pas de ses voisines. Cependant, si l'on passe la voûte d'entrée, on ressent une de ces surprises que réserve Paris à tout flâneur qui est un peu historien et un peu artiste. Au fond d'une cour pavée, se dresse une noble et charmante demeure, du même âge, ou peu s'en faut, que la plupart des constructions qui l'entourent ; mais elle a d'autres titres que le pittoresque de la vétusté : sa beauté et le nom de Charles Le Brun.

M. André Hallays, dont le goût éclairé et l'inlassable zèle ont déjà sauvé maints précieux monuments de notre passé, a, dans un article récent[1], exposé les raisons pour lesquelles nous devons admirer et défendre

1. *Le Gaulois*, 4 novembre 1911. Voir aussi une lettre de M. Emile Bernard, dans le *Mercure de France*, 1er décembre 1911.

la maison de la rue du Cardinal-Lemoine. Dans sa séance du 27 décembre 1911, le Conseil municipal a voté l'acquisition du terrain et des bâtiments. Ces lignes seraient donc superflues, si elles n'avaient l'excuse d'accompagner les images fidèles que la *Revue* met sous les yeux du public [1].

D'après la tradition, cette maison serait la « maison de Le Brun ». Le Musée du Louvre possède une jolie aquarelle qui nous rend avec une minutieuse exactitude l'aspect de ce vieux quartier à la fin du XVIIIe siècle. Dans la marge de cette « vue intérieure de Paris, dessinée d'après nature, en 1786, par M. de Lespinasse, chevalier de Saint-Louis », on lit une longue notice manuscrite qui se termine ainsi : « Au pied du belvédère [2] d'où l'on a pris cette vue, on distinguera sans doute avec plaisir, entre autres objets, le jardin et la maison de repos que le célèbre Le Brun, premier peintre de Louis XIV, s'étoit fait construire non loin des Gobelins, qu'il occupoit et dirigeoit [3] »

Les documents publiés par un chercheur consciencieux, M. Hubert [4], nous apprennent que, dès 1651, Charles Le Brun avait commencé d'acquérir des terrains rue des Fossés-Saint-Victor et rue des Boulangers. Le premier peintre du roi, directeur de la manufacture des Gobelins, arriva ainsi à posséder une propriété très étendue, comprenant l'emplacement sur lequel se trouve l'hôtel qui porte aujourd'hui le numéro 49 de la rue du Cardinal-Lemoine. Mais les mêmes documents prouvent que cet hôtel ne fut ni construit ni habité par lui. Suivant l'argumentation de M. Hubert, acceptée par M. André Hallays, on doit admettre que, si Le Brun habita, pour peu de temps d'ailleurs, dans la rue du Cardinal-Lemoine, ce ne fut pas au numéro 49, mais au numéro 51. Sa demeure ordinaire était aux Gobelins [5] : il y est mort le 9 décembre 1689.

C'est son neveu, auditeur des Comptes, qui fit construire la maison,

1. Les photographies m'ont été communiquées par le propriétaire actuel de l'Hôtel Le Brun, M. Henri Malliavin, que je remercie de sa parfaite obligeance.

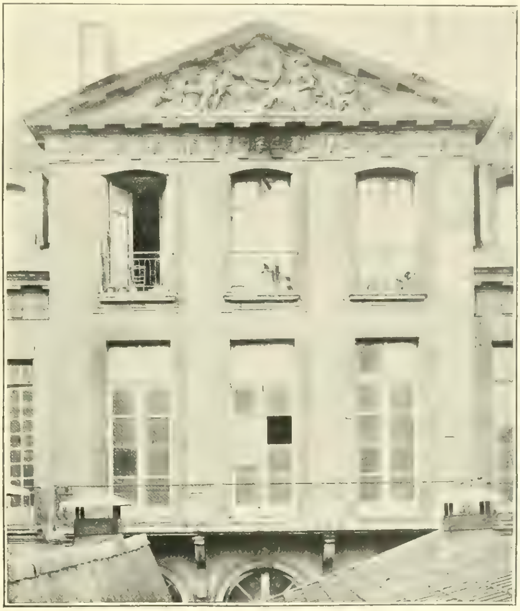
2. Le belvédère existe encore au sommet d'une des constructions dont l'entrée se trouve dans la rue des Boulangers.

3. Cette aquarelle a figuré au Salon de 1787. La notice du catalogue reproduit, à peu de chose près, les termes de la notice manuscrite.

4. *Notice sur les maisons du peintre Charles Lebrun, rue du Cardinal Lemoine, anciennement des Fossés-Saint-Victor*. Paris, 1887.

5. On remarquera que le chevalier de Lespinasse lui-même ne dit pas que la maison reproduite dans son aquarelle ait été habitéepar Le Brun. Il parle seulement d'une maison de repos, et il reconnaî que Le Brun demeurait aux Gobelins.

telle ou à peu près telle que nous la voyons aujourd'hui, et qui la dédia à la mémoire de Le Brun. Nous savons, en effet, que la partie de la propriété qui correspond au numéro 49 fut la part de ce neveu dans l'héritage du peintre. L'auditeur des Comptes était amateur de tableaux et ami des artistes : Watteau, malade, fit, deux ans avant sa mort, un bref séjour dans cette maison que remplissaient le souvenir et les œuvres du peintre de Louis XIV[1].



Hôtel Le Brun : Façade sur les jardins.

Il est possible que Le Brun ait eu le projet de se faire bâtir une demeure à son goût, une « maison de repos », comme dit le chevalier de Lespinasse, dans la propriété qui lui appartenait. Il est possible même qu'il en ait donné les plans et que les plans aient été assez fidèlement suivis par l'architecte. Mais, s'il est vrai, comme l'affirme la tradition, que cet architecte est Germain Boffrand, le meilleur élève de J.-Hardouin Mansart, l'artiste qui décora l'hôtel de Soubise et construisit les châteaux du duc Léopold de Lorraine, il est

1. Les circonstances de ce séjour fait par Watteau chez Vleughels, qui recevait alors l'hospitalité du neveu de Le Brun, ont été rappelées par M. Edmond Pilon dans une lettre publiée par le *Mercure de France* (16 décembre 1911).

peu vraisemblable que les travaux aient été commencés avant la mort de Le Brun : car Boffrand, né en 1667, n'avait que vingt-deux ans en 1689.

Les deux frontons sont consacrés à la glorification de Le Brun. Les armoiries que Louis XIV avait octroyées à son peintre favori en l'anoblissant fournissent le décor de celui qui s'offre dès l'entrée au visiteur. On trouverait assez naturel que Le Brun eût tenu à exposer sur la façade de son hôtel les marques insignes de la bienveillance royale. Mais il ne peut avoir conçu le beau relief attribué à Anselme Flamen, qui orne l'autre façade. Si le choix du sujet n'était pas un indice suffisant, une inscription et une date nous prouveraient que c'est un monument commémoratif, dédié à la gloire de Le Brun, après sa mort, par son neveu. Aux deux extrémités, deux génies enfants portent les attributs de la peinture et de la sculpture : d'autres accessoires, parmi lesquels on remarque un grand vase richement orné, désignent les talents de celui qui fut non seulement le peintre, mais le décorateur de Versailles et l'ordonnateur du luxe royal. Au centre, le génie de l'Immortalité, sous l'apparence d'un adolescent aux ailes éployées, présente à Minerve assise un grand médaillon où est modelé le profil du peintre avec cette inscription : CAROLO LEBRVN EQUITI PRIMO REGIS PICTORI. Sur une sorte de cippe, au dessous du médaillon, on lit la date 1700 : ANNO MVIIC.

Même si elle n'était pas illustrée par le nom de Le Brun, cette maison nous serait précieuse par sa beauté propre. Nos contemporains se piquent de comprendre l'art du passé. Quand donc admettront-ils qu'un bel édifice est une œuvre d'art autant qu'une belle statue ou un beau tableau, qu'il a une égale signification historique et les mêmes titres à être protégé contre les injures du temps, contre la malice des hommes ?

Rien n'est plus simple que le dessin de la façade sur la cour. Au-dessus d'un soubassement aux fenêtres basses, deux étages s'élèvent, percés chacun de sept ouvertures très hautes, sans encadrement ni moulure. La partie où s'ouvrent les trois baies du milieu forme un avant-corps dont la saillie s'accuse à peine : cette saillie est juste suffisante pour que le fronton se détache un peu de l'alignement de la corniche ; elle suffit aussi pour animer cette noble et sobre architecture, où la symétrie n'a rien de monotone et la sévérité rien de froid. La porte d'entrée, à laquelle conduit un perron de huit marches polygonales sans rampe est presque pareille aux

fenêtres, étant à peine plus large et plus haute qu'elles. Les seuls accidents qui rompent la rigidité des lignes et qui tranchent sur la belle nudité de la pierre sont le linteau légèrement arqué de la porte et la clef de voûte que rehausse un beau mascaron bachique sortant d'un double rameau de pampres. La corniche saillante, appuyée sur des consoles doriques, et le fronton sculpté font un riche couronnement à cette façade unie et néanmoins d'une parfaite élégance, par la justesse des proportions et la pureté des lignes. Avec des éléments héraldiques, c'est-à-dire l'écusson de Le Brun — soleil d'or sur champ d'azur et fleur de lys de même [1] — supporté par deux licornes piaffantes et cabrées, le sculpteur a su composer pour le tympan du fronton une souple et puissante décoration.



Hôtel Le Brun : Façade sur la cour.

Le temps, qui a dépouillé cette belle maison de sa parure intérieure, a respecté au dehors l'architecture; il a même ajouté un magnifique manteau de lierre, jeté comme une sombre draperie au travers de la façade.

Seul, l'aspect du toit et des mansardes nous étonne. On attendrait

1. La fleur de lys a été martelée.

plutôt qu'une toiture si basse fût masquée par une balustrade de pierre. Mais, lorsqu'on regarde l'aquarelle du chevalier de Lespinasse, on voit qu'au-dessus des mansardes s'élevait une haute pente d'ardoises, l'ensemble du toit formant un comble brisé à la Mansart. On comprend aussi la disposition un peu différente de la façade qui donne sur le jardin. L'avant-corps central est un peu plus en saillie et comporte un étage de plus, qui est de plain pied avec les mansardes; le fronton, dont le tympan est occupé par le beau relief d'Anselme Flamen, se trouve ainsi remonté au-dessus des mansardes, à mi-hauteur du faux comble. L'intention de l'architecte n'a pas été seulement, je crois, de varier les deux façades, tout en conservant l'unité du style. Cette seconde façade était destinée à être vue d'une assez longue distance : de l'extrémité du parc, tel qu'il existait encore à l'époque où le chevalier de Lespinasse exécuta son aquarelle, le toit se découvrait dans toute sa hauteur, tandis qu'il était peu visible de la cour, le recul étant beaucoup moindre. En haussant davantage l'avant-corps, on donnait à l'édifice vu de loin un aspect de plus grande légèreté et l'on diminuait aux yeux ce que la masse du toit aurait pu avoir d'écrasant.

Ainsi qu'il convient, cette façade, qui regardait des allées et des parterres, est plus élégante et plus fleurie que l'autre. Le fronton est plus richement orné; une mythologie gracieuse et animée y prend la place du blason. Cependant, le motif héraldique reparaît ailleurs, de la façon la plus ingénieuse : tandis que les consoles qui soutiennent l'entablement de la première façade sont simplement décorées de triglyphes et que les métopes sont vides, sur chaque console de la seconde façade une fleur de lys se substitue aux triglyphes et un soleil rayonnant remplit la métope. Ces fleurs de lys alternant avec des masques semblables par le type, différents par l'expression, sont d'un goût original et exquis. Sur la façade elle-même, les lignes courbes sont plus libéralement employées : les fenêtres du rez-de-chaussée sont cintrées et trois beaux masques en ornent les clefs de voûte. Un élégant balcon de fer forgé est prêt à recevoir les hôtes du logis qui, sans quitter les salons du premier étage, veulent jouir de la vue des jardins.

Une maison de cette époque, de proportions relativement modestes et bien conservée, au moins dans son architecture extérieure, est devenue à

Paris une chose très rare. Les magnifiques hôtels du Marais sont pour la plupart défigurés par les adaptations industrielles qui leur ont été imposées. Parmi ceux du faubourg Saint-Germain, peu sont antérieurs au milieu du xviiie siècle. Ce n'est pas une médiocre chance que la maison de la rue du Cardinal-Lemoine n'ait jamais été encastrée dans quelque pâté de constructions nouvelles. Il serait facile de supprimer le corps de bâtiment qui avance trop sur la cour, du côté droit. Sans doute, on ne nous rendra pas les beaux jardins dont le chevalier de Lespinasse nous a gardé le souvenir. Mais il suffirait de raser les ateliers qui cachent actuellement le rez-de-chaussée de la seconde façade pour retrouver un espace libre, d'une superficie presque égale à celle de la cour et qu'embellirait un dessin très simple de gazons et de fleurs.

On assure que la Ville de Paris songe à établir dans l'hôtel Le Brun une école. Certes, on préférerait, comme le propose M. Émile Bernard, un musée. On y verrait volontiers de beaux meubles du xviie siècle, des tapisseries, des objets d'usage et d'ornement de la même époque : ce serait en quelque sorte un musée des arts décoratifs sous le règne de Louis XIV, et l'on pourrait aussi bien l'appeler le Musée Le Brun, puisque Le Brun a été l'inspirateur et le régent du goût dans la seconde moitié du xviie siècle. Ces meubles seraient ici mieux à leur place et en valeur que dans les salles du Louvre. Qu'on y ajoute des dessins et esquisses de Le Brun, quelques tableaux aussi, il se trouve que, sans mise en scène factice, on aura presque restitué cette noble demeure dans l'état où elle devait être quand l'auditeur des Comptes y eut installé son riche cabinet de tableaux. Si, cependant, la transformation en école est le moyen le plus prompt et le plus sûr, qu'on se hâte et qu'avant tout on nous garde ces murs, où nous admirons un des plus beaux exemples de l'architecture privée à la fin du xviie siècle.

Paul JAMOT

MARCHÉ D'ÉTOFFES A DOUARNENEZ

EAU-FORTE ORIGINALE PAR M. HENRY CHEFFER



Un graveur de trente et un ans, qui réconcilie dans son jeune talent les deux modes trop habituellement divisés de la gravure : le burin respectueux du traducteur et la pointe indépendante de l'aquafortiste. Les lecteurs de la *Revue* connaissent déjà l'interprète élégant de Thomas Gainsborough[1] ; car le buriniste a toujours manifesté, depuis ses débuts au Salon des Artistes français, une prédilection pour les subtiles héroïnes de l'école anglaise : hier encore, Reynolds accompagnait Frago pour le mettre hors concours avec une première médaille. Rapide et studieuse carrière, où les dates se pressent pour exprimer l'évolution d'un labeur discret : la première année d'apprentissage remonte à 1898, à l'École des Arts décoratifs, dans l'atelier Raphaël Collin ; trois ans plus tard, le graveur expose, entre à l'École, travaille à l'atelier Bonnat, puis, l'année suivante, à l'atelier Patricot. Deux fois, en 1904, en 1906, il prend part au concours de Rome, et, chaque fois, un succès le rapproche de la plus haute récompense ; son mariage seul l'empêche désormais d'ambitionner le grand prix. Aux Salons du Grand Palais, il juxtapose la reproduction burinée des chefs-d'œuvre, comme *le Dieu Mars* de Velazquez, et l'eau-forte originale, directement composée sur le vif, sans dessin préalable ; car voici les années de voyage et les sujets qu'elles offrent : la Belgique et Bruges, qui retiennent le dessinateur en 1908, la Tunisie, qui réveille le peintre en 1909, la Bretagne surtout, chaque été, mais toujours la vie plutôt que la solitude, la foule mouvante dans la lumière, les costumes anciens et les épaves de la couleur locale qui s'effrite comme la falaise minée par l'onde, les derniers ancêtres des pardons et des marchés dans le décor, touchant comme celui-ci, des vieilles pierres mystiques qui parlent silencieusement d'autrefois...

RAYMOND BOUYER

1. Voir la *Revue*, année 1908, t. XXIV, p. 2[illegible].

MARCHÉ D'ÉTOFFES A DOUARNENEZ

Eau-forte originale de M. Henry CHEFFER.

Revue de l'Art ancien et moderne. Imp. L. Fort.



UNE PEINTURE DE L'ÉGLISE SAN BIAGIO

AU MUSÉE DE SAINT-MARC A FLORENCE

Le Musée de Saint-Marc, installé au rez-de-chaussée de l'ancien couvent de Savonarole, de saint Antonin et de l'Angelico, et qui reste le réceptacle de toutes les reliques de la vieille Florence disparue, s'est récemment enrichi d'une peinture détachée du mur de l'ancienne église San Biagio. Cette église — aujourd'hui l'arsenal des pompiers — est située à côté de la *logetta* de l'Art de la Soie, due à Vasari. Son origine est des plus anciennes; elle faisait partie de la première enceinte de la ville, sous le nom de *Santa Maria sopra Porta* ou Por Santa Maria. Nous n'avons aucune mention des peintures murales qui la décoraient, mais nous savons qu'elle était dotée de riches privilèges et renfermait de très précieuses reliques, notamment trois fragments de pierres du Saint-Sépulcre de Jérusalem[1].

L'église fut deux fois incendiée : une première fois en 1304, lors de cet incendie allumé par Neri degli Abati, prieur de S. Piero Scheraggio, qui détruisit une bonne partie de la Florence d'alors ; la seconde fois en 1706. Les dommages de ce dernier sinistre furent considérables, et le toît tout entier s'écroula; mais les murs étaient restés debout, puisque la peinture aujourd'hui sauvée était demeurée intacte sous le badigeon qui la recouvrait déjà. Richa ne mentionne nullement, en effet, les peintures murales de l'église, ce qui veut dire qu'elles étaient couvertes d'un

1. Le tabernacle qui renfermait ces pierres n'était ouvert que le jour du Samedi Saint, et c'est en usant de l'une d'elles comme d'un silex que l'on allumait le feu bénit transporté ensuite processionnellement à la cathédrale. Il y servait à allumer le cierge pascal, les lumières que se distribuait le peuple, et le char fait de pièces d'artifice qui est encore de tradition à Florence, en ce même jour de fête (cf. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, t. III, 20).

enduit. Cette peinture se trouvait dans une salle voûtée contigue au sanctuaire, mais sur le mur même de la nef. C'était assurément là une sacristie ou salle de Chapitre, et peut-être est-ce dans cette pièce que se réunirent en 1285 les capitaines et prieurs du parti guelfe [1] avant de faire édifier, attenant à l'église même, leur propre palais, construit en 1321 et 1322 [2].

La décoration qui nous occupe, peinte *a tempera* et reprise à l'encaustique, a donc été exécutée après le premier incendie de 1304. Nous savons qu'une nouvelle consécration de l'église eut lieu le 1er janvier 1336 [3], et l'on peut penser que cette peinture contribuait à la restauration et au nouvel embellissement de l'édifice.

Elle représente la Madone avec l'Enfant, assise sur son trône, entourée de deux anges et de quatre saints : saint Jean-Baptiste, sans doute saint Jean l'Évangéliste, et deux évêques, qui sont peut-être saint Nicolas et saint Zanobi. La paroi murale laissait apparaître sous le fond uni de ces personnages des restes de fresque, une décoration architecturale. L'existence de deux peintures superposées, dont la plus ancienne ne peut pas être antérieure au commencement du XIVe siècle, semblerait à première vue devoir faire reculer la date de la peinture postérieure, tout au moins vers la seconde moitié du XIVe siècle. Mais, en y regardant bien, l'architecture de cette loggia, qui apparaît tracée à fresque sous le revêtement postérieur, n'indique pas une époque différente de celle de la chaire où trône la Madone. Autant que le fragment découvert permet d'en juger, cette fresque, esquissée en grisaille, nous laisse comprendre qu'il s'agit probablement là, non d'une composition antérieure, mais d'une première ébauche, modifiée et retouchée pour donner lieu à la disposition définitive. Le tabernacle qui se découvrait dans le fond, et qui est analogue à ceux où les saintes apparaissent sur les voûtes de Sainte-Claire d'Assise, a sans doute fait place au trône actuel [4].

1. Cf. Giov. Villani, XVII, cap. XVII

2. Sur la construction et la decoration du palais même, où Giotto peignit a fresque, voir : I. del Badia, *il Vecchio palazzo della parte guelfa* (Firenze, 1902).

3. Journal provenant de la Bibliothèque de Strozzi et mentionné par Richa, ouvr. cité, t. III, 21.

4. A l'heure actuelle, après détachement de la peinture de sa surface murale, ces anciennes traces de décoration à fresque ont été de nouveau effacées. C'est avant le travail d'isolement, immédiatement après la découverte de la peinture qui était encore en place, que nous avons pu juger de ces particularités.

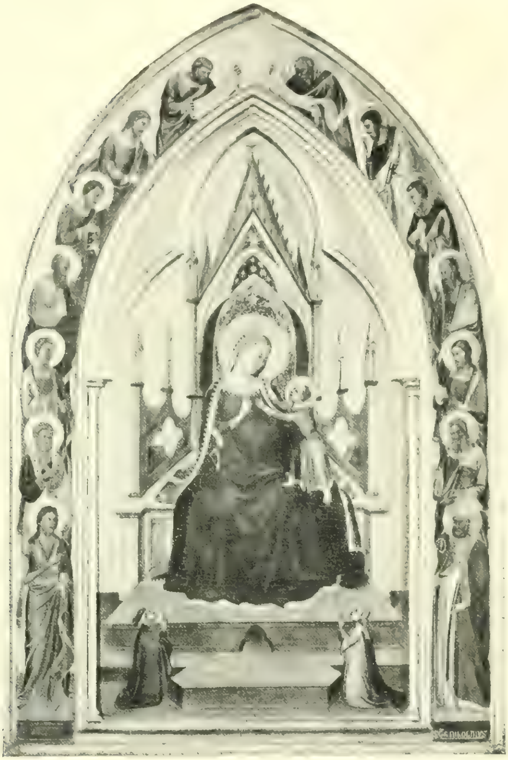
Si nous examinons le caractère général des figures, nous voyons que cette œuvre nous ramène au moment où les artistes florentins étaient fortement impressionnés par les grâces siennoises : Simone Martini et Lippo Memmi, ainsi que Pietro Lorenzetti ou Antonio Veneziano, également originaire de Sienne malgré son surnom, étaient leurs camarades



BERNARDO DADDI. — TRIPTYQUE PEINT POUR LE COUVENT D'OGNISSANTI.
Florence, Galerie des Offices.

et travaillaient au milieu d'eux; ils leur apportaient la sensation toute fraîche et native et l'exemple de cet art, malgré leur passage dans l'atelier de Giotto. Nous sommes pourtant en présence ici d'une œuvre florentine, et en dépit des infiltrations siennoises, nous sentons l'accent des ateliers giottesques, tel qu'il subsiste encore en passant à travers les générations des Gaddi. Il y a un certain nombre d'artistes de cette époque florentine-siennoise qu'un premier examen permet, je crois, d'écarter pour des raisons de style, parce que les figures qu'ils peignent ne correspondent pas à celles que nous examinons et gardent davantage la contexture

proprement giottesque, le visage plus ramassé, les mâchoires plus fortes, le menton plus carré : tels sont, par exemple, Agnolo Gaddi, ou les deux artistes confondus sous le nom de Giottino. Les noms qui me paraissent le plus dignes d'être retenus sont ceux de Bernardo Daddi, de Jacopo di Casentino et d'Antonio Veneziano, mais en tout premier lieu celui de Daddi.



Bernardo Daddi. — Partie centrale d'un tabernacle.
Florence, Bigallo.

De Bernardo Daddi nous savons bien peu de chose, mais ce peu donne carrière à bien des hypothèses. Sur la foi de l'anonyme Magliabecchiano, Vasari nous dit sommairement, dans la *Vie de Jacopo di Casentino*, que Daddi produisit des peintures nombreuses et fort estimées. Suivant le manuscrit Magliabecchiano, il aurait travaillé à Pise, dans l'église S. Paolo a Ripa d'Arno et au Campo Santo : au Campo Santo, il aurait collaboré à *l'Enfer*, et peut-être peut-on, en effet, retenir comme possible sa collaboration aux fresques que l'on avait d'abord attribuées aux frères Orcagna;



Madone trônante.

Peinture de l'église San Biagio de Florence, avant son détachement du mur.

mais nous ne pouvons en découvrir aucun signe probant. Le biographe anonyme nous dit qu'il fut l'élève de Giotto, ce qui est plausible. Au contraire, Vasari le fait étudier sous Spinello Aretino, qui aurait été lui-même formé par Jacopo da Casentino, lequel serait disciple d'Agnolo Gaddi : c'est là une filiation d'artistes tout à fait fantaisiste. Les quatre peintres sont contemporains, Daddi étant peut-être l'aîné et Agnolo Gaddi et Spinello Aretino étant certainement les plus jeunes.

Milanesi a restitué à Bernardo Daddi, sur la foi d'une note de paiement portée en 1347 au livre de la compagnie des Capitaines d'Or San Michele, la belle Madone que recouvre, dans cette église, le tabernacle de marbre d'Orcagna; et il a le premier pressenti la valeur de ce peintre et l'importance que l'on serait peut-être amené un jour à lui reconnaître[1].

Si nous rapprochons la *Majesté* de S. Maria sopra Porta du triptyque daté de 1328 et exécuté par Daddi pour le couvent d'Ognissanti (aujourd'hui aux Offices), nous pouvons constater immédiatement les très grands rapprochements que l'on peut établir : non seulement dans la figure et l'attitude de la Vierge, qui a, dans les deux peintures, ce visage aigu, cette tête inclinée sur le cou délicat qui semble trop faible pour la porter, héritage de l'art siennois; mais aussi dans la figure des saints, le type physionomique de l'évêque saint Nicolas, sur le panneau droit du triptyque, rappelant d'assez près celui de cet autre évêque, avec la courte barbe frisée, qui figure aussi à droite sur l'autre peinture; et le saint Matthieu, à gauche du triptyque, n'étant pas sans rapports avec l'évêque placé à gauche dans la *Majesté*. Si l'on maintient à l'évêque de droite la dénomination de saint Nicolas, cet autre saint pourrait être l'évêque de Florence, saint Zanobi, qui restait un des patrons de la ville après le Baptiste.

Au surplus, la pose de la Madone et la disposition du voile offrent encore de grands points de ressemblance avec la Vierge d'Or San Michele. Des deux œuvres, nous pouvons rapprocher aussi le geste de caresse de l'Enfant, qui pose sa main sur le visage de sa mère, et la coiffure des anges ou même le mouvement de leurs mains posées l'une sur l'autre. Ces deux

1. Milanesi, *Commentario alla vita di Stefano Fiorentino e d'Ugolino Senese* (Vasari, *le Vite*, t. I). Depuis lors, le comte G. Vitzthum a consacré une thèse à *Bernardo Daddi* (Leipzig, Hiersemann, 1903).

figures d'anges sont d'ailleurs les plus endommagées et les moins caractéristiques de notre peinture.

Le mouvement de l'Enfant tendant les bras vers le cou de sa mère se retrouve aussi dans le panneau central du tabernacle du Bigallo, peint par Daddi en 1333.

En envisageant dans leur ordre chronologique le triptyque d'Ognissanti, celui du Bigallo et la Madone d'Or San Michele, il semble que le peintre s'achemine de plus en plus vers la préciosité et la richesse des broderies d'or sur les vêtements, dont les Siennois ont donné le goût. Le manteau de la Vierge est aussi tout ourlé d'or, de même que l'encolure et les manches, sur la peinture de Por Santa Maria comme sur le tabernacle du Bigallo; aussi pourrions-nous attribuer à la *Majesté* cette date moyenne dans la production du peintre (la Madone d'Or San Michele est peut-être la dernière œuvre qu'il ait exécutée avant sa mort). Cette œuvre se trouverait ainsi classée au surplus dans la période voulue pour qu'elle puisse prendre rang en 1336 dans la nouvelle consécration de S. Maria sopra Porta.

On peut aussi chercher des rapports entre les Saints qui figurent sur notre *Majesté* et ceux qui forment un chœur échelonné autour de la Vierge, dans le tabernacle du Bigallo. Mais je veux spécialement attirer l'attention sur la figure de saint Jean-Baptiste, qui est très caractérisée sur notre peinture. Remarquons précisément qu'elle présente de grands rapprochements, à Por Santa Maria et au Bigallo : même attitude, avec la croix dans la main gauche, le geste du bras droit qui montre ou explique, l'arrangement du manteau drapé autour de la taille, qui retombe sur l'épaule et le bras gauches, et le caractère même de la physionomie hirsute et fortement accentuée, sans arriver pourtant à la grimace ascétique que présente souvent le type. Je ne veux pourtant pas confondre ce qui est la donnée d'un peintre et ce qui peut être une tradition d'école et d'époque. Sans doute cette pose du saint Jean se retrouve, elle paraît devenir en quelque sorte une attitude consacrée, et de ce geste indicateur et énigmatique Léonard lui-même gardera quelque chose dans ses saints Jean[1];

1. A propos de Léonard, M. Salomon Reinach (*Comptes rendus de l'Académie des inscriptions*, 1907 et 1910, et *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1911), rencontrant ce geste chez un ange de la *Vierge aux Rochers* du Louvre, a cherché à l'expliquer d'une façon fort ingénieuse. Mais, en vérité, l'ange désigne-t-il du doigt le petit saint Jean, comme le pense le savant critique ? Cela semble fort douteux,

mais il y a pourtant ici des ressemblances de caractères plus profondes.

Nous pouvons signaler, dans la même école, un autre saint Jean présenté dans la même position. Il se trouve sur un tabernacle de la via Lippi, — non loin de Castello près Florence, — qui a été attribué à Antonio Veneziano. Bien que d'un style plus lâché et paraissant un peu étri-



Bernardo Daddi. — Madone.

Florence, église d'Or San Michele

car il ne le regarde même pas. Je proposerais une explication différente et je serais tenté d'y voir simplement la persistance du geste traditionnel des saints Jean-Baptiste, dont nous pouvons suivre les dérivations diverses chez Léonard. M. S. Reinach a lui-même signalé la fréquence de ce geste chez le Vinci. Avec le *Saint Jean* du Louvre, l'attitude traditionnelle reste déjà vague dans sa signification ; ce n'est plus le geste précis du Précurseur. On sait à quel point cette attitude se conserve dans le *Bacchus :* aussi Villot pensait-il que le tableau avait primitivement représenté un saint Jean et que les pampres étaient une addition postérieure. Il est permis de croire en tout cas que la détermination du sujet aurait été modifiée au dernier moment et que la peau de tigre aurait aisément remplacé le poil de chameau, que la croix rustique se serait simplifiée en bâton. De plus, le Vinci a donné encore une attribution nouvelle au même geste, en le prêtant à sainte Élisabeth dans un carton de *Sainte Famille*, qui a été exécuté en peinture par Luini : le tableau se conserve à la Bibl. Ambrosienne.

Au moment où je corrige les épreuves de cette étude, M. Herbert Cook vient de publier, dans le *Burlington Magazine* de décembre 1911 (*Leonardo da Vinci and some copies*), deux *Saint Jean* de l'atelier de Léonard, tirés de la collection du comte de Crawford et d'une autre collection particulière anglaise, qui corroborent l'hypothèse de la première destination du *Bacchus* sous forme de saint Jean. Tous deux se présentent, en effet, exactement dans la position du *Bacchus*, la croix légère remplaçant le bâton, l'un complètement nu, l'autre ayant les reins ceints d'un très léger voile.

qué dans l'angle de la composition, — peut-être parce qu'il s'agit d'un tabernacle de campagne, peint à fresque un peu hâtivement, — il n'est pas sans analogie avec les saints Jean que nous venons d'examiner. La Madone elle-même est d'un beau caractère attendri, et les auréoles sont traitées de la même façon. Il ne serait pas impossible qu'ici encore Daddi eût eu quelque part.

Il est un autre point qui appelle l'attention, c'est le trône où siège la Madone. Le dossier présente de grandes ressemblances avec celui de la Vierge du Bigallo : même dessin d'arc tréflé inscrit lui-même dans un arc en ogive. Bien que le haut de notre peinture soit fort endommagé, on peut y découvrir pourtant les mêmes pinacles en forme de clocheton qui couronnent les montants. Quant aux bras, ils offrent cette forme incurvée qui se répète par deux fois sur les bras du trône du Bigallo.

J'ai déjà cité le nom d'Antonio Veneziano, mais il est un autre artiste auquel on pourrait encore songer : c'est Jacopo da Casentino, qui travailla notamment à Florence aux fresques de la voûte et des piliers d'Or San Michele, dont nous avons conservé de bonnes parties. Une figure d'évêque, en particulier, présente certaine ressemblance avec celles de notre *Majesté*. Mais nous demeurons ici sur un terrain peu assuré : si Jacopo da Casentino a sans doute collaboré aux fresques d'Or San Michele, il est bien probable qu'il n'y a pas travaillé seul, et alors il serait fort possible que Daddi, qui a eu d'autre part une autre commande des Capitaines d'Or San Michele, y ait aussi collaboré.

C'est donc dans l'œuvre et le sentiment de Bernardo Daddi que nous trouvons le plus grand nombre de points de contact avec la peinture de Santa Maria sopra Porta, et c'est à lui que je proposerai de l'attribuer.

Gustave SOULIER



LE TRIOMPHE DE POMPÉE.
Gravure de Pelletier, d'après G. de Saint-Aubin pour le *Spectacle de l'Histoire romaine* (1765).

GABRIEL DE SAINT-AUBIN

PEINTRE[1]

Cependant, un artiste, de huit ans plus jeune que Saint-Aubin et qui travaille depuis quelque temps avec Boucher, se présente au concours de Rome de 1752, sans être élève de l'Académie : c'est Fragonard ; il traite le premier sujet : *Jéroboam sacrifiant aux idoles,* dans la note théâtrale accoutumée et remporte le prix ; on peut encore juger des qualités de sa peinture, tandis que la *Réconciliation d'Absalon et de David,* de Saint-Aubin, ne nous est plus connue que par une eau-forte du maître.

En 1753, les concurrents pour une place vacante à l'École royale des élèves protégés — Saint-Aubin est du nombre — ont à peindre « le moment

1. Second et dernier article, voir la *Revue*, t. XXXI, p. 5.

que Laban cherche ses idoles », sujet qui n'ouvre guère plus d'horizons à la fantaisie. Peut-être est-ce pour se consoler de son nouvel insuccès que l'artiste, cette fois encore, a gravé son tableau l'année même du concours ; et quand on se rappelle que cette année est celle de la *Vue du Salon du Louvre*, on ne peut se défendre d'un sourire à la comparaison des deux compositions. Ici, dans cette célèbre petite estampe, du mouvement, de l'esprit, de l'observation, la trouvaille d'une mise en page inattendue, les jeux de la lumière saisis dans ce qu'ils ont de plus furtif, quelque chose du caractère de toute une époque à jamais fixé, sans apparence de recherche ni d'effort ; et là, un morceau d'école correct et appliqué, pas plus mauvais qu'un autre, où l'on voit, sans y prendre autrement intérêt, Laban, debout près de Jacob, reprocher à sa fille Rachel de lui avoir dérobé ses idoles, tandis qu'un homme, à droite, fouille dans un coffre, et que trois jeunes femmes, à gauche, composent avec Rachel un joli groupe, sur lequel on devine que le peintre s'est arrêté avec complaisance, n'étant pas trop à son affaire avec les vieilles barbes et les hauts turbans [1].

Ah ! s'il se fût agi de barbes de théâtre et de turbans de bal masqué, le problème eût été tout autre ; ou plutôt il n'y aurait pas eu de problème pour lui. Sa charmante imagination savait alors trouver du premier coup la solution juste, et, mêlant l'exactitude à la fantaisie, restant documentaire sans cesser d'être poète, ce parfait peintre de mœurs composait des saynètes dans le goût de *la Parade*, ou de ces deux gouaches perdues, *la Guinguette* et *le Carnaval du Parnasse*, assez brillamment gravées en pendants par F. Basan et insérées dans le premier volume de son recueil [2].

La première représentation de « *la Guinguette*, divertissement pantomime du Théâtre Italien, composé par le S[r] de Hesse », avait eu lieu le 8 août 1750 ; quoique cette pièce ait été plusieurs fois reprise par la suite, son canevas ne nous est pas connu. Heureusement, l'estampe offre moins de difficultés d'interprétation qu'une allégorie ; il suffit de la regarder, on

1. En 1754, Saint-Aubin fut, une dernière fois, concurrent malheureux au prix de Rome ; peut-être faut-il voir un souvenir de ce concours, pour lequel on sait que le sujet choisi était *Mathathias*, dans un croquis à la plume, lavé d'aquarelle et relevé de gouache, représentant *Mathathias renversant les idoles et massacrant les prêtres*, qui appartenait à Goncourt (*l'Art du XVIII[e] siècle*, éd. in-16, 2[e] série, p. 207 ; et catalogue de la vente Goncourt, 1897, n° 261).

2. Le tome I[er] du *Recueil de cent estampes de sujets agréables, etc.*, de F. Basan, n'est pas daté ; le tome II porte la date de 1762. — Les deux estampes sont dédiées au duc de La Vallière.

la comprend de reste. C'est dans la salle de verdure de quelque guinguette du Gros-Caillou; des couples sautent en rond, au son du violon et de la basse : la pipe aux dents et le sabre sous le bras, La Ramée fait vis-à-vis à sa conquête ; une soubrette, son trousseau de clefs à la ceinture, a pour cavalier un laquais avantageux ; une bourgeoise en mantelet minaude au bras d'un coquebin ; et près de l'hémicycle de bosquets où s'agite la ronde



Réconciliation d'Absalon et de David.
Eau-forte de G. de Saint-Aubin, d'après sa peinture (1752).

joyeuse, des comparses peuplent le décor de leurs silhouettes amusantes et de leurs gestes à la Teniers.

Le « Ballet dansé au théâtre de l'Opéra dans *le Carnaval du Parnasse* » est d'une gaieté moins bruyante et moins primesautière ; on n'y danse plus sans façon, comme au bal d'Auteuil ou chez Griel, mais avec la solennité qui convient à l'Académie royale de musique. On peut d'ailleurs facilement préciser la scène dont s'est inspiré l'artiste : c'est le divertissement final du premier acte d'un ballet de Fuzelier et Mondonville,

représenté pour la première fois en 1749 et souvent remis à la scène, notamment en 1759 et en 1767 ; comme le recueil de Basan commença de paraître en 1761, il est vraisemblable de supposer que la peinture fut exécutée peu après la reprise de 1759. Sur les hauteurs du Parnasse, caractérisé par la fontaine Hippocrène au-dessus de laquelle on voit bondir Pégase, Momus et l'Opéra assistent au défilé de la Comédie-Française et de la Comédie-Italienne : le baron de la Crasse au bras de Mme de Sottenville, Thomas Diafoirus et Soubrette, Pantalon et Colombine, Scapin, Arlequin, d'autres encore, tournent en formant des pas dans un décor bocager, tandis qu'à l'ordinaire un chœur en rondeau célèbre l'Amour et le Plaisir. La peinture originale, une gouache « représentant le caractère des trois théâtres », fut envoyée par Saint-Aubin au Salon du Colisée de 1776 ; quant à l'original de *la Guinguette*, dont on n'a aucune mention ancienne, il a passé en vente au milieu du siècle dernier[1].

Voilà du Saint-Aubin et du meilleur, a-t-on dit sans doute après avoir admiré le spirituel agencement de ces deux figures de ballet. Tel n'était pourtant pas l'avis de l'artiste. De ses ambitions de jeunesse, de ses rêves académiques irréalisés, quelque chose avait survécu chez lui, qu'il garda jusqu'à la fin : semblable à Greuze, boudant l'Académie d'avoir voulu l'admettre en qualité de peintre de genre, Saint-Aubin souhaita toute sa vie d'être considéré comme peintre d'histoire. C'est avec ce titre qu'il professe à l'Académie de Saint-Luc, qu'il expose, qu'il figure dans le *Dictionnaire des graveurs* de Basan ; et c'est dans l'espoir de justifier ce titre qu'il s'efforce par intermittence d'atteindre à la grande peinture, la seule vraie, la seule honorable, la seule durable, selon l'opinion de ses contemporains et la sienne propre. De là, ces sujets dont la rencontre, dans une œuvre comme celle de Saint-Aubin, est bien faite pour étonner : *l'École de Zeuxis, le Tremblement de terre de Lisbonne, le Triomphe de Pompée*, peintures aujourd'hui perdues, et les vingt-huit compositions du

1. C'est Goncourt qui signale, dans *l'Art du XVIIIe siècle* (éd. in-16, 2e s., p. 230), que la gouache originale de *la Guinguette*, « très retouchée par une main moderne, a été à vendre, il y a une vingtaine d'années [c'est-à-dire vers 1860] chez M. Leblanc ». Goncourt possédait un dessin qui lui semblait une étude pour la tête de la danseuse qui fait vis-à-vis au garde-française (ibid., p. 230). — *Le Carnaval du Parnasse*, Salon du Colisée de 1876, n° 263 du livret ; h. 9 pouces ; l. 12 pouces, soit 0.243 sur 0.324. Les dimensions de l'estampe sont un peu différentes : 0.280 sur 0.355.

Spectacle de l'histoire romaine, dont il nous reste des gravures exécutées les unes d'après des peintures, les autres d'après des dessins.

Pour résumer d'un mot l'existence incohérente de son frère Gabriel, Charles-Germain de Saint-Aubin écrit que « sa principale occupation fut de dessiner quelques allégories, l'*Histoire romaine expliquée* de M. Philippe de Prétot, et surtout les cabinets de tableaux dont on faisait la



LABAN CHERCHANT SES DIEUX.

Eau-forte de G. de Saint-Aubin, d'après sa peinture (1753).

vente ». Les compositions de l'*Histoire romaine* occupèrent, en effet, plusieurs années de la vie de Saint-Aubin : les premières remontent à 1760 et les dernières qui portent une date sont de 1765. L'ouvrage ne parut qu'en 1776, sous le titre de *Spectacle de l'histoire romaine ;* c'était un in-4°, illustré de 49 planches (y compris un frontispice), dont 28 gravées d'après G. de Saint-Aubin et les 21 autres d'après Ch. Eisen, H. Gravelot, etc.[1]

1. Je n'ai pas vu le *Spectacle de l'histoire romaine* de Philippe de Prétot (1776), mais un *Abrégé de l'histoire romaine*, paru en 1789 chez Nyon, qui s'était rendu acquéreur de tous les cuivres gravés pour le précédent ouvrage et les republia dans un recueil analogue

Toutes ces gravures, sauf deux, portent le nom du dessinateur, suivi. selon l'usage, de la mention *del.* ou *deli.* (*delineavit*), et celui du graveur (*sc.* ou *sculp.*, pour *sculpsit*); une date accompagne parfois ces indications. Or, au bas de six de ces planches, toutes placées au début de l'ouvrage et toutes gravées d'après G. de Saint-Aubin (et d'après lui seulement), on lit : *G. de St. Aubin pinxit,* — mention parfaitement intentionnelle, à mon sens, et ne résultant nullement d'une inadvertance du graveur en lettres. Ce qui le prouve, c'est que, pour les planches 8 et 9, toutes deux gravées par Augustin de Saint-Aubin, l'erreur du graveur en lettres s'est justement produite dans le sens opposé : il a écrit, au-dessous de ces deux planches, *G. de St. Aubin del.,* et l'artiste a pris soin de rectifier cette inscription, en signant sur la composition même — la première fois sur le sol, et la seconde sur une marche d'escalier — *G. de St. Aubin pinxit,* précisant par là que l'œuvre originale était non pas un dessin, mais une peinture. On est donc fondé à conclure que Saint-Aubin avait commencé à exécuter, peut-être en peinture à l'huile, tout au moins à la gouache, les premières compositions qui lui avaient été commandées pour l'*Histoire romaine* et que, pressé sans doute par l'éditeur, il ne donna plus ensuite que des dessins[1]. Ces illustrations sont singulièrement inégales : s'il en est dont la banalité solennelle s'inspire des formules académiques les plus ressassées, beaucoup d'autres sont curieuses pour le pittoresque, le sens de la mise en page ou la documentation ; mais ce qui les sauve toutes et ce qui les rend infiniment supérieures aux œuvres voisines d'Eisen et de Gravelot, c'est la couleur et l'accent de la gravure, dus à cette particularité que Saint-Aubin exécutait lui-même le premier état de chaque planche à l'eau-forte et le livrait ensuite à un graveur qui le terminait au burin.

Les originaux de ces compositions n'ont d'ailleurs pas tous laissé de traces. Dessins et gouaches étant aujourd'hui dispersés, il arrive qu'on les rencontre, de temps à autre, dans les catalogues de ventes, où l'on ne paraît pas toujours se rendre un compte exact de ce qu'ils représentent. En outre, un *Triomphe de Pompée,* exposé par Gabriel, en 1776, au Salon

1. Les compositions portant la mention *G. de St. Aubin pinxit* sont les pl. 4, 5, 6, 8, 9, 10 de l'ouvrage : *Apothéose de Romulus*, *Couronne et sceptre offerts à Numa* (reproduit ici), *Combat des Horaces et des Curiaces, Destruction d'Albe sous les ordres d'Horace*, *Ancus Martius envoie des féciales déclarer la guerre aux Latins*, et *Victoire de Tarquin l'Ancien sur les Sabins et les Étrusques*.

du Colisée, a disparu depuis lors, et rien ne permet d'affirmer sans réserves que cette « peinture éludorique » est l'original de la composition gravée dans le *Spectacle de l'histoire romaine*[1].



LA GUINGUETTE.

Gravure de F. Basan, d'après une peinture de G. de Saint-Aubin

Deux ans auparavant, au Salon de l'Académie de Saint-Luc de 1774, Saint-Aubin avait envoyé, entre autres choses, une esquisse à la gouache

1. N° 223 du livret : h. 10 pouces; l. 13 pouces, soit : 0.27 sur 0.35. Les dimensions de la gravure, reproduite en tête de cet article, diffèrent sensiblement : h. 0.203 sur l. 0.390. — — On peut citer encore, parmi les illustrations gravées d'après des peintures ou des gouaches de Saint-Aubin, les deux vignettes et l'en-tête pour la *Lettre de Dulis à son ami*, par Mercier (Londres et Paris, 1767, in-8°) ; au bas de ces trois gravures, on lit : *G. de S. Aubin pinx. ; C. A. Mercier sculp.* — D'ailleurs,

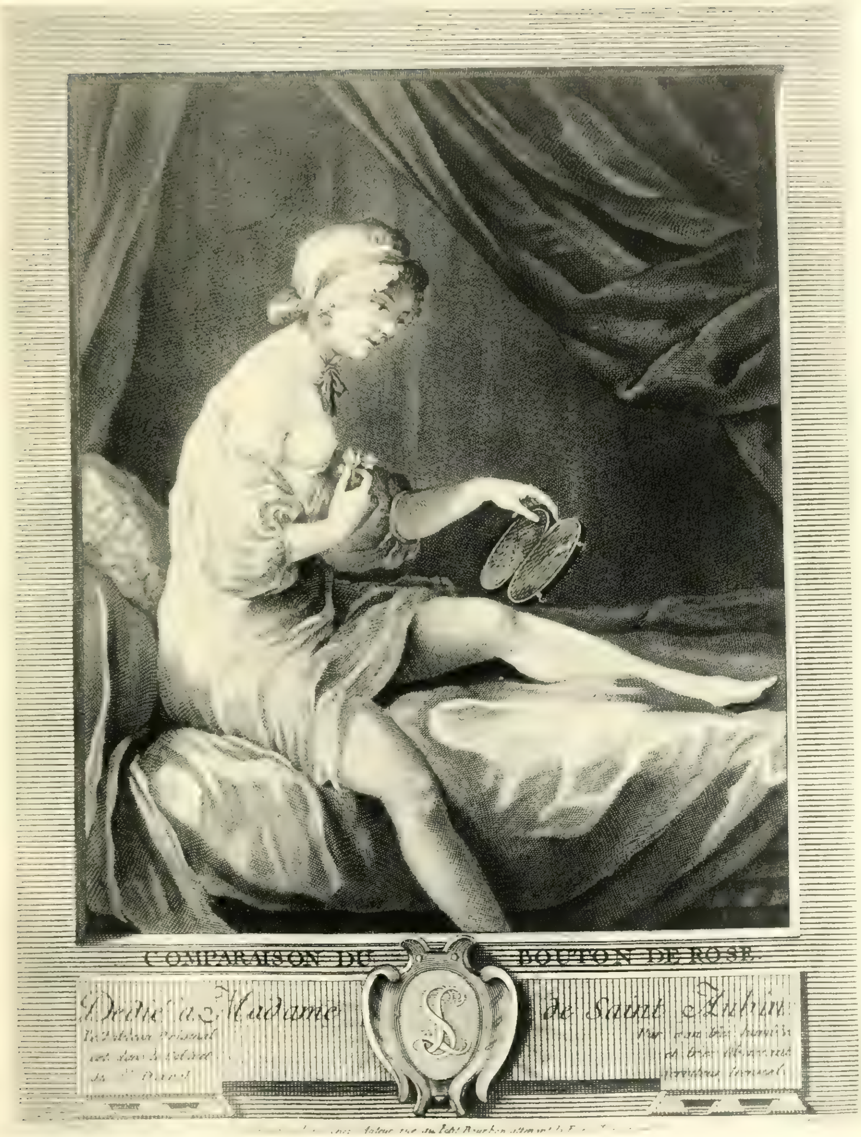
représentant *le Trait de bienfaisance de la reine à Fontainebleau*. Il y interprétait à sa manière cet accident de chasse du 17 octobre 1773, tant de fois célébré par les artistes de l'époque, — Moreau le Jeune et Gautier-Dagoty en tête, — et y montrait Marie-Antoinette accueillant les doléances de la femme Graimpier, dont le mari, vigneron à Achères, venait d'être blessé par un cerf que poursuivait la chasse royale.

Or, à peu de temps de là, ayant à illustrer de dessins les 21 feuillets d'une supplique qu'un officier nommé Desbans voulait adresser à Marie-Antoinette, Saint-Aubin représenta, dans une de ses compositions, le *Goût de la reine pour les Arts*. Parmi les attributs de cette allégorie, où l'on voit les génies des arts s'empresser auprès de leur protectrice, figure un tableau posé sur un chevalet ; ce n'est pas un tableau quelconque, et le texte de la supplique le remarque explicitement : « Si l'action d'Achères, y lit-on, n'est pour ainsi qu'indiquée dans un très petit tableau, c'est un sacrifice à la modestie de la reine, qui ne veut d'autre récompense de ses bienfaits que le plaisir de les répandre ». Le tableau n'est pas si petit qu'on ne puisse distinguer les principales lignes de l'*Accident de chasse* et lire, au bas, la signature et la date : *G. d. S. A. 1773*. Comme le dessin de la supplique est daté de 1776, il me paraît logique d'admettre, avec les iconographes de Marie-Antoinette, MM. A. Vuaflart et H. Bourin, que le petit tableau posé sur un chevalet représente celui qui figura, en 1774, au Salon de l'Académie de Saint-Luc[1]. L'artiste trouvait ainsi le moyen de faire sa cour à la reine, en même temps que l'auteur de la supplique.

Il reste à parler d'une dernière peinture gravée d'après Saint-Aubin : *la Comparaison du bouton de rose*, dont la date nous est inconnue... *La Comparaison du bouton de rose!* Qu'est devenue la peinture d'histoire? Où sont les toges, les casques, les trépieds fumants, les palais, les camps et les galères, les morts héroïques et les pompes triomphales ? Il n'y a plus ici qu'une jeune femme à demi-nue, assise sur son lit, et qui se mire dans une glace ouverte, en opposant un bouton de rose à la pointe de sa

il me paraît probable que Saint-Aubin a dû exécuter une partie de ses eaux-fortes originales d'après des esquisses peintes : je n'en veux pour exemple que les deux vignettes pour *Tancrède*, à la gouache, passées dans une vente anonyme faite à Paris le 17 avril 1899 (n° 99 du catalogue).

1. La supplique illustrée par G. de Saint-Aubin est la propriété du baron Maurice de Rothschild, qui a bien voulu m'autoriser à reproduire le dessin du feuillet 4, représentant le *Goût de la reine pour les arts*. — Voir aussi : A. Vuaflart et H. Bourin, *Iconographie de Marie-Antoinette*, t. II, p. 90 et ss.



Comparaison du bouton de rose.
Gravure de B. Dennel, d'après une peinture de G. de Saint-Aubin.

gorge nue. Cela semble venu tout d'un trait, sans apprêt ; et telle est la somme de naturel et de grâce dont l'auteur de *l'Académie particulière* a relevé cette intimité un peu leste, que R. Dennell ne lui a pas enlevé tout son charme, quand il l'a traduite, d'un burin classique et froid, pour la donner en pendant à *la Vertu irrésolue* de Boucher[1].

La peinture originale — nous le savons par la « lettre » même de l'estampe — se trouvait alors en la possession du graveur. Où est-elle aujourd'hui ? Mais où sont tant d'autres peintures perdues, dont il ne nous est pas même resté un dessin ou une gravure, et que je voudrais maintenant énumérer ?

III

Le lecteur excusera ce que cette énumération aura forcément d'un peu sec. Si l'on donne ici la liste des peintures de Saint-Aubin qui ne nous sont connues que par des mentions contemporaines, ce n'est pas dans la seule intention de faire cet article aussi complet que possible ; c'est aussi parce qu'il est vraisemblable de supposer que ces peintures ne sont pas toutes irrémédiablement perdues et qu'il peut suffire d'une ligne de description, voire d'un titre, pour retrouver la piste de l'une d'elles. Aussi bien, aurons-nous vite fait d'épuiser les sources, en examinant le livret des trois expositions et le catalogue des trois ventes publiques, auxquelles fut représenté Gabriel de Saint-Aubin, entre 1767 et 1808.

Une vente anonyme, faite le 20 février 1767 à l'hôtel d'Aligre, comprenait plusieurs tableaux, dont il ne reste aucune trace ; ce sont :

« 64. Un tableau sur bois, avec sa bordure, représentant six jeunes étudians occupés à dessiner d'après *la Renommée* de Coysevox, exécutée en marbre, aux Tuileries ; — 65. Un autre, sur toile, aussi avec sa bordure, représentant le château-d'eau de la Ville et une partie des boulevards avec beaucoup de personnages ; — 66. Plusieurs tableaux et copies sous le même numéro ; — 67. Deux études, l'une est des raisins, et l'autre une perdrix. »

1. *La Comparaison du bouton de rose* est dédiée « à Mme de Saint-Aubin » et porte les initiales LS entrelacées ; il s'agit sans doute de la femme d'Augustin de Saint-Aubin, Louise-Nicole Godeau. — L'estampe ne parut qu'en octobre 1781 (*Journal de Paris*, 1781, p. 1165), c'est-à-dire après la mort de Gabriel ; pourtant l'artiste avait dû en voir des épreuves de son vivant, car dans la collection Scheikévitch, vendue à Paris en mai 1910, se trouvait une épreuve retouchée par lui et accompagnée d'indications manuscrites (n° 118 du catalogue).

Avec *l'Académie particulière*, dont on a mentionné la vente à l'hôtel d'Aligre, le 17 février 1777, voilà les seules de ses œuvres que Gabriel de Saint-Aubin ait pu voir passer aux enchères. Il n'en vit pas non plus un grand nombre aux expositions : l'Académie de Saint-Luc, alors à son déclin, ne manifestait son existence que par des Salons fort intermittents; encore Saint-Aubin ne prit-il aucune part à celui de 1762, passé lequel la Compagnie demeura une douzaine d'années en sommeil. En revanche, il fut abondamment représenté à celui de 1774, qui devait être le suprême effort de la Communauté des peintres, et comme son chant du cygne. Le livret ne mentionne pas moins de huit numéros sous le nom de l' « adjoint à professeur » Gabriel de Saint-Aubin; les voici :

« 54. *Le Triomphe de l'Amour sur tous les dieux*, plafond de 3 pieds de haut sur 4 de large. » — C'est la peinture perdue de 1752, dont il reste un dessin par Augustin de Saint-Aubin.

« 55. *L'École de Zeuxis*. Ce vieillard est supposé au milieu de ses élèves et faisant une étude de guerrier pour un de ses tableaux; c'est pourquoi le modèle tient une épée. Zeuxis dessine sur une peau, le papier n'étant pas encore en usage, l'an du monde 3564. H. 1 pied 1 pouce; L. 1 pied 6 pouces. » — Aucune trace. Admirons en passant la précision documentaire de notre peintre d'histoire.

« 56. *Effet du tremblement de terre de Lisbonne*. H. 2 pieds 6 pouces; L. 2 pieds. » — Ce tableau, peint sans doute peu après le grand tremblement de terre de Lisbonne du 1er janvier 1755, fut très remarqué à l'exposition : l'*Almanach historique, etc. des architectes, peintres et sculpteurs* de 1776 en vante les figures « bien dessinées et bien senties » et constate qu'un artiste intelligent peut presque éprouver et peindre l'effroi qu'inspire un événement terrible, quoiqu'il n'en ait été frappé que par le seul récit ». De son côté, Charles-Germain de Saint-Aubin cite également cette peinture, mais pour y critiquer la manie qu'avait son frère de retoucher sans cesse ses tableaux : « Un *Tremblement de terre de Lisbonne*, écrit-il, que les artistes, ses contemporains, ont vu avec plaisir, est devenu affreux par les additions et les corrections qu'il en a faites à plusieurs reprises ». Il a disparu, de même que les numéros suivants :

« 57. *Un sujet des « Contes » de La Fontaine*. H. 1 pied 3 pouces; L. 1 pied ; — 58. *Fête de village et pendant*. H. 2 pieds; L. 2 pieds 8 pouces;

— 59. *L'Amour maternel et filial*, représenté par une femme allaitant son enfant. H. 1 pied 4 pouces ; L. 1 pied 2 pouces ; — 60. *Une jeune femme faisant réciter la leçon à un petit garçon*. H. 12 pouces ; L. 9 pouces ; — 61. Plusieurs tableaux sous le même numéro. »



LE CARNAVAL DU PARNASSE.

Gravure de F. Basan, d'après une peinture de G. de Saint-Aubin

Parmi ces tableaux groupés sans désignation, les *Mémoires secrets* du 24 septembre 1774 signalent un *Portrait de Mlle Dubois*, de la Comédie-Française, exposé depuis peu : « Elle est représentée en Melpomène. La vérité de l'expression, la beauté des étoffes, le précieux du coloris, des chairs vives et animées, tout rend cet ouvrage digne de figurer ailleurs qu'au Sallon de l'Académie de Saint-Luc. Ce portrait est daté de 1769 ».

Suit la copie d'un quatrain accompagnant la peinture et célébrant cette tragédienne, à qui l'artiste avait donné plus d'expression qu'elle n'en montrait d'ordinaire dans sa physionomie et dans son jeu.

On le voit, ce Salon de 1774 fut pour Saint-Aubin l'occasion d'une exposition d'ensemble ; il y produisit des œuvres appartenant un peu à toutes les époques de sa carrière et ces œuvres ne passèrent point inaperçues. Aux appréciations de l'*Almanach historique* et des *Mémoires secrets,* il faut joindre celles du *Mercure,* dont le rédacteur, louant en Saint-Aubin « un artiste qui sait raisonner son sujet, le disposer favorablement et occuper par des pensées ingénieuses l'attention de l'homme instruit », formulait en même temps des réserves sur la peinture même, en ajoutant, comme eût pu le faire Charles-Germain : « Ce n'est pas assez pour obtenir les suffrages de ceux qui ne jugent un tableau que d'après l'impression que font sur eux les charmes du coloris et une exécution nette et facile [1] ».

Au mois de septembre 1776, une exposition réunissait, dans le Salon des Grâces du Colisée, les membres épars de l'ancienne Académie de Saint-Luc, anéantie en fait par l'abolition des corporations. Ici encore, Saint-Aubin se montre à son avantage avec une quinzaine d'ouvrages à l'huile, à la gouache, au pastel et à la « peinture éludorique », procédé nouveau rappelant la miniature. C'est tout d'abord « son portrait fait par lui-même, de 14 pouces de haut sur 11 de large » (n° 102), et trois esquisses : *la Tentation de saint Antoine,* de forme ronde ; et deux pendants de 10 pouces de haut sur 10 de large, dont l'un est une *Scène tragique,* l'autre *un Concert* » (n°s 103-105). Ces trois derniers numéros sont perdus. Par contre, Goncourt a cru reconnaître le portrait du peintre par lui-même dans un tableautin qui fit autrefois partie de la collection Destailleur et qui appartient aujourd'hui à Lady Paget : l'artiste y est représenté en robe de chambre rougeâtre, vu de dos, les cheveux dénoués et sans poudre, la tête — un visage de « long séminariste » — tournée vers le spectateur, les mains occupées devant lui à feuilleter un carton d'estampes. On lit au dos du cadre, d'une écriture ancienne : *Gabriel de Saint-Aubin peint par lui-même en 1750 ;* ce serait donc là un portrait de jeunesse exécuté par l'auteur à l'âge de 26 ans [2].

1. *Mercure de France*, octobre 1774, p. 181-182.

2. Je n'ai pas vu cette peinture, aujourd'hui en Angleterre ; mais j'en connais les dimensions,

Dans son état le plus commun, le livret de l'Exposition du Colisée compte 216 numéros, y compris ses trois suppléments; le Cabinet des estampes possède un exemplaire plus rare, comportant huit suppléments, soit 77 numéros de plus, parmi lesquels les suivants sous le nom de Saint-Aubin :

« 222. *Une mère allaitant son enfant*, en peinture éludorique, de 17 pouces de h. sur 13 de l. » — Différent de *l'Amour maternel* du Salon de 1774. Perdu.

« 223. *Le Triomphe de Pompée*, même peinture, de 10 pouces de h. sur 13 de l. » — A rapprocher d'une des planches du *Spectacle de l'histoire romaine* (pl. n° 39, gravée par Pelletier).



Couronne et sceptre offerts a Numa.
Gravure de P.-F. Tardieu, d'après G. de Saint-Aubin, pour le *Spectacle de l'Histoire romaine*.

« 224. *Le Trait de bienfaisance de la reine à Fontainebleau*, de 5 pouces de h. sur 13 de l., esquisse à la gouache. » — C'est

grâce à une obligeante communication de Lady Paget : le portrait mesure 12 inches sur 9, soit environ 0m,30 sur 0m,22 ; ce qui diffère sensiblement des dimensions du portrait exposé au Salon de 1776 : 14 pouces sur 11, soit environ 0m,37 sur 0m,29.

l'esquisse de la peinture exécutée par Saint-Aubin en 1773 et représentée par lui sur l'un des dessins de la supplique de l'officier Desbans.

« 225. Une *Sevreuse* et des *Enfants*, deux pastels, de 15 pouces de h. sur 14 de l. » — Pas d'autre renseignement.

« 245. *La Rentrée du Parlement;* et 246. *Le Roi posant la première pierre de l'amphithéâtre des écoles de chirurgie;* ces deux pendants ont 9 pouces de h. sur 6 de l. » — De ces deux gouaches, la seconde, datée de 1774, est au musée Carnavalet, qui possède aussi, — du moins, je le suppose — une esquisse de la première, relevée de quelques indications de couleur et accompagnée de détails crayonnés dans les marges[1].

« 247. *Vue de l'intérieur de la rotonde du Colisée;* et 248. *Un paysage.* Ces deux pendants, de forme ronde, sont de 5 pouces de diamètre. » — Aucune trace du *Paysage ;* quant à *la Rotonde du Colisée,* elle est également à retrouver, l'indication de la forme ronde rendant impossible l'identification de cette vue avec celle de la collection Wallace[2].

« 262. *Nouveau trait de bienfaisance de la reine, arrivé au village de Saint-Michel,* de 6 pouces de h. sur 8 de l. » — Gouache. Aucune trace.

« 263. *Le Carnaval du Parnasse,* représentant le caractère des trois théâtres, de 9 pouces de h. sur 12 de l. » Gouache. — Gravée par F. Basan, vers 1760-1761.

Pour terminer, il faut citer encore les deux peintures qui représentaient Saint-Aubin au Salon de la Correspondance, organisé par Pahin de La Blancherie en 1783, c'est-à-dire trois ans après la mort de l'artiste. L'une était *le Triomphe de l'Amour* (n° 97), dont il a été longuement parlé; l'autre, un paysage avec figures, dans le genre de Watteau » (n° 98). Elles appartenaient alors à Charles-Germain de Saint-Aubin.

Après la mort de celui-ci (6 mars 1786), la première passa chez Augustin et figura à sa vente après décès, le 4 avril 1808, avec d'autres peintures de Gabriel, dont, par malheur, aucune n'est détaillée au catalogue. Outre « *le Pouvoir de l'Amour,* composition de 25 figures, d'une bonne

1. D'après le livret du Salon de 1776, ces deux pendants auraient 9 pouces de haut sur 6 de large, soit 0,242 sur 0,162. Or, *la Pose de la première pierre de l'amphithéâtre des écoles de chirurgie* (anc. coll. Jules Cousin, reproduite dans l'article précédent, p. 17) mesure 0,230 sur 0,170 (mesures prises sur le cadre); et l'esquisse de *la Rentrée du Parlement* (vente Destailleur, 1893, n° 112, pièce 73), signée et datée de 1776, a 0,20 sur 0,16.

2. En reproduisant la gouache de Londres, dans mon précédent article, je lui ai donné par erreur la date de 1776 : elle est signée et datée 1772.

couleur et d'une touche franche et libre », décrit sous le n° 8, on ne trouve, en effet, sous le n° 9, qu'une mention globale de « treize esquisses, sujets de scènes familières, vues de monumens et de promenades publics, etc.[1] »

Après quoi, plus rien... En compagnie de tous les maîtres du XVIIIe siècle, petits et grands, Gabriel de Saint-Aubin disparaît, pour de longues années, des préoccupations des amateurs et des historiens. Ses



GOÛT DE LA REINE POUR LES ARTS (1776).
Dessin de G. de Saint-Aubin, pour le placet de l'officier Desbans.
Collection de M. le baron Maurice de Rothschild.

peintures, déjà si rares, se dispersent ; ses feuilles de dessins, déjà si légères, s'envolent à tous les vents... Comment la magistrale étude de Goncourt le remit en honneur, comment les ventes Destailleur achevèrent l'œuvre inaugurée par Goncourt, et quelle vogue extraordinaire ont connue depuis lors les moindres productions du petit maître, c'est ce que tout le monde sait aujourd'hui. On n'ignore pas non plus comment, par un revirement naturel, le nom jadis oublié de Gabriel de Saint-Aubin est devenu facilement acceptable pour la désignation d'une foule de petites

1. Il ne s'agit ici, naturellement, que de la partie du catalogue relative aux peintures.

peintures de mœurs, jusqu'alors anonymes, et dont plusieurs ne se ressemblent ni par l'esprit, ni par la facture. C'est ainsi qu'on a prononcé ce nom pour *le Ballet turc* de l'ancienne collection La Béraudière (à M. R. d'Hotelans); pour *la Vente publique* de l'ancienne collection Sichel, qui passa aux ventes Muhlbacher et Doisteau sous des dénominations diverses; pour *un Baptême*, charmante petite toile découverte par M. Fauchier-Magnan, et qui me paraît plus fondée que les précédentes à revendiquer l'attribution qu'on lui donne; pour une curieuse peinture de la collection Jacques Doucet, représentant les bureaux d'un mont-de-piété, ou peut-être la salle de la Monnaie dans laquelle le public déposait sa vaisselle d'argent, à la fin de 1759, en vue de subvenir aux frais de la guerre; pour une assemblée d'élégants personnages assis à de petites tables dans une galerie, spirituel tableautin appartenant à M. Léon Fould, etc.

Si l'ignorance où l'on était de la manière de Gabriel de Saint-Aubin peintre justifiait en quelque sorte ces attributions, on ne les acceptait toutefois que pour des sujets de genre, et l'idée ne serait pas venue de proposer, pour une peinture d'histoire, un panneau décoratif, un paysage ou un portrait, le nom d'un artiste que l'on s'obstinait à spécialiser. Les documents produits au cours de cette étude prouvent que Saint-Aubin fut un peintre singulièrement plus complexe qu'on ne l'imaginait, et qu'il n'est pas interdit de faire à son sujet des recherches plus étendues. Pour autant que ces recherches s'adresseront à des œuvres ayant laissé quelque trace, leur base est solide et toute trouvée; mais il faut s'en tenir là pour l'instant, et l'on ne se flatte pas de pouvoir aujourd'hui formuler une doctrine d'après examen de quatre peintures authentiques, dont on a d'ailleurs dénoncé l'extrême diversité d'inspiration et de facture. Un peu de patience! on a fait quelques belles trouvailles, depuis Goncourt, sur le compte de Gabriel de Saint-Aubin; et tout porte à croire que ce merveilleux aquafortiste, ce dessinateur étonnant nous réserve d'autres surprises; en particulier, celle de se voir nanti un jour d'un œuvre de peintre, sinon très abondant, du moins extrêmement varié, et sinon très remarquable au point de vue de la technique, du moins offrant aux historiens de l'art comme à ceux des mœurs, un sujet d'étude infiniment original et nouveau.

Émile DACIER

QUELQUES ENRICHISSEMENTS RÉCENTS

DU CABINET DES ESTAMPES[1]

V. — *Prophecia Moysi.*

Le fragment d'estampe dont nous donnons la reproduction mesure en hauteur $0^m,43$, en largeur $0^m,28$. Il est facile de voir qu'il a été rogné du haut et du bas, mais en reconstituant les courbes du tympan dont on aperçoit l'amorce et en mesurant l'emplacement des quatre vers xylographiés qui manquent à la légende, on retrouve la hauteur primitive qui devait être d'au moins $0^m,55$. Il est également facile de mesurer approximativement la longueur de l'ensemble auquel appartenait ce morceau : il nous donne en son entier la figure intitulée *Prophecia Moysi*, et presque en entier la figure de la sibylle d'Érythrée. C'est un thème cher aux artistes du moyen âge et de la Renaissance, et il n'y a pas de témérité à supposer que ces figures faisaient partie d'une suite où six prophètes étaient accolés aux sibylles de Cumes, de Delphes, d'Érythrée, de Libye, de Perse et de Samos, et que chaque figure était représentée sous une arcade, à cintre surbaissé, dont l'entre-colonnement mesure $0^m,17$. Ce qui donne pour les douze entre-colonnements une longueur de $2^m,04$, auxquels il faut ajouter au moins $0^m,16$ pour l'épaisseur des colonnes, soit, pour l'ensemble, environ $2^m,20$.

Voici les inscriptions qui se trouvent xylographiées dans la marge du bas.

Au-dessous de *Prophecia Moysi :*

> Par prophetes et saiges prophetesses,
> J'ay fait mon faict soulz l'escript mosayque ;
> Prefiguré j'ay l'ordre apostolique
> Par douze lignes en diverses offices.

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXXI, p. 19.

Au-dessous de *la Sibylle d'Érythrée :*

La sibylle Erythree monstro. .
Par prophetie a ceux de bab . . . .
Que Dieu avoit regardé . .
Ses humbles gens que a . . .
Et que ung enfant de u .

C'est par le plus grand des hasards que nous nous trouvons à même de compléter cette légende. Le Cabinet des Estampes possède quelques fragments de gravures sur bois trouvés dans l'intérieur de reliures et l'un d'eux porte les huit vers suivants, en texte xylographié :

. . bille erichee monstroit
. prophetie a ceux de babilosne
. e dieu avoit regardé de son trosne
. s humbles gens que a saluct il metroit.
Et que ung enfant de une vierge naistroit
. . ablement es cunables de terre
. ceux obscurs et sa mort permettroit
. apaiser la tres antique guerre.

Au-dessus de ces vers, on voit le bas de la figure de la sibylle d'Érythrée, et un autre fragment nous donne les jambes jusqu'au-dessus du genou. On y retrouve exactement le dessin de la sibylle qui accompagne notre *Prophecia Moysi ;* la forme est rigoureusement la même, mais les hachures ne sont point servilement reproduites.

Parmi les autres fragments, nous avons la tête et le buste de la sibylle de Samos, et, sans la moindre lacune, les huit vers qui la concernent :

Vingt et quatre ans eut sibylle samie
Quant elle vist que de une vierge nette
Naistroit l'enfant cōbiē que feust pourette.
Et oultre plus par cette prophecie
Vaticina que pour la seigneurie
De cest enfant les beste es bas lieux
L'adoreroient en la creche pourrie
Non obstant ce que on le adorrast es cieulx.

Puis les fragments de deux autres figures qui paraissent faire partie de la même suite et qu'il est impossible d'identifier.

Ce que nous constatons, par l'étude de tous ces fragments, c'est qu'au

lieu d'une suite de Sibylles nous en retrouvons deux, qui se reproduisent. Sont-elles copiées l'une sur l'autre, sont-elles gravées toutes deux d'après un original inconnu, de quelle date sont-elles? Autant de questions insolubles pour l'instant. D'après les détails d'architecture et le style général de la *Prophecia Moysi*, on peut lui assigner la date approximative de 1485-1490. Il n'y a malheureusement aucune indication sur le volume dans la reliure duquel on a trouvé les fragments de la seconde suite. Ces trouvailles sont rares, et l'on ne rencontre pas beaucoup de ces vélins dont les relieurs du xvie siècle bourraient les plats de vieilles images pour économiser le papier neuf. On les a détruits en masse au xvii e et au xviii e siècle : la mode imposait aux gens qui voulaient montrer leur bibliothèque de remplacer l'humble vélin de la Renaissance par une livrée de maroquin armorié, et on ne saura jamais ce qu'a pu détruire le bibliophile de Labruyère (ne parlons que de celui-là) pour



Prophecia Moysi.
Gravure sur bois, fin du xvᵉ siècle.

donner un bel uniforme de maroquin noir à tous les livres entassés « dans la tannerie qu'il appelle sa bibliothèque ».

VI. — *Le Passereau mal conseil.*

Beaucoup de lecteurs de la *Revue* doivent avoir entre les mains le catalogue de l'exposition des Primitifs français. La couverture de ce volume est décorée par la reproduction du *Coq bon conseil*, une vieille gravure sur bois, — française, s'il en fut, — qui remonte au commencement du XVIe siècle, et à laquelle on connaissait un pendant : *le Paon mal conseil.*

Il est probable qu'il y a eu toute une suite de ces oiseaux emblématiques ; c'est ce que permet de supposer la découverte d'un *Passereau mal conseil,* acquis récemment par le Cabinet des Estampes.

Le Passereau mal conseil est dans un médaillon rond, autour duquel on a imprimé, avec la bordure mobile qui a servi pour le paon et le coq, un encadrement décoré de rinceaux. Cette ornementation est combinée de façon que les différentes pièces de la série puissent former une frise et le *Paon mal conseil* porte, collé à gauche, le fragment d'une autre épreuve qui nous montre comment se faisait l'assemblage. Le paon, le coq et le passereau sont enluminés de rose brique, de violet clair et de vert, trois tons que l'on retrouve fréquemment dans les gravures sur bois françaises entre 1480 et 1520, et il faut noter l'homogénéité des couleurs dans ces trois épreuves qui n'ont vraisemblablement pas fait partie du même ensemble.

Comme les conseils du paon et du coq, celui du passereau tient en cinq vers de huit pieds, xylographiés :

Tu doibz ton corps solacier
Et femmes accoler et baisier.
Et se la tienne te desplaist
Prens en des aultres ou te plaist.
Il fait bon de tout essayer.

A ce passereau sans vergogne le graveur a certainement donné pour contre-partie un oiseau de bon conseil, tout comme il avait opposé la clairvoyance du coq à l'aveuglement stupide et vaniteux du paon. Chacune des estampes que nous connaissons mesure 41 centimètres de hauteur

sur 32 centimètres de largeur et, en supposant que la série ne comporte pas plus de quatre pièces, l'ensemble doit constituer une frise d'*un mètre vingt-huit centimètres*.

Ces grandes estampes décoratives françaises, sur le compte desquelles les histoires de la gravure sont à peu près muettes, devaient être fort nombreuses, mais il faut bien se dire qu'elles n'étaient guère mieux protégées que nos affiches et nos papiers de tenture et qu'il a dû s'en faire une effroyable destruction. Nous commençons pourtant à nous faire une idée de leur importance, au fur et à mesure que des fragments se groupent et que des ensembles se complètent, et, dans cet ordre d'idées, les récentes acquisitions du Cabinet des Estampes sont particulièrement intéressantes.



Le Passereau mal conseil.
Gravure sur bois française, début du xve siècle.

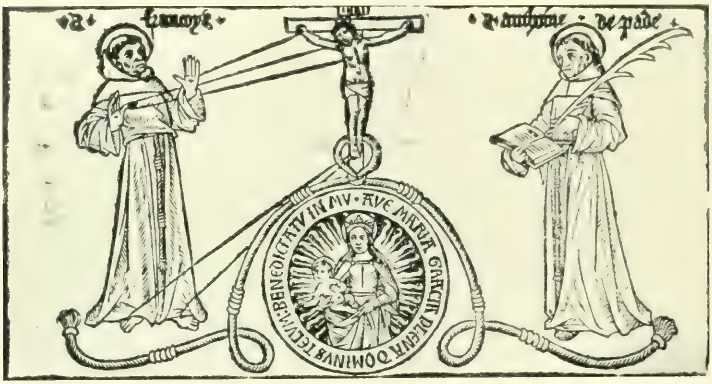
VII-IX. — *Le Christ au jardin des Oliviers; le Portement de croix; l'Apparition du Christ à Madeleine.* — Gravures sur bois françaises de la fin du xve siècle.

Ces trois gravures, qui appartiennent, croyons-nous, à une suite

de la Passion, ont été achetées l'une à Paris, l'autre dans le midi de la France, l'autre à Francfort; deux étaient collées dans des coffrets.

Une seconde épreuve de l'*Apparition du Christ à Madeleine*, collée dans un coffret, fait partie de la collection Figdor à Vienne. Elle a été étudiée récemment par M. Arpad Weixlgärtner[1].

L'épreuve de la collection Figdor et celle du Cabinet des Estampes de Paris sont identiques ; elles ont une légende xylographiée qui commence par ces mots : *In diebus illis mulier que erat in civitate peccatrix...*



VIGNETTE D'UN DIPLÔME D'AFFILIATION A L'ORDRE DE SAINT FRANÇOIS.
Gravure sur bois, début du XVe siècle.

Mais il nous arrive, comme pour la suite des Sibylles, de constater que la même composition a été gravée deux fois (sinon plus), au lieu d'une.

Le Cabinet de Dresde possède en effet une réplique fidèle, mais gravée moins adroitement, de cette *Apparition du Christ à Madeleine*, avec une légende xylographiée qui commence par ces mots : *Dimissa sunt ei peccata multa...* Elle a été reproduite récemment, avec d'autres pièces rares du musée de Dresde, par M. le Dr H. W. Singer dans un

1. *Ungedruckte Stiche* dans le *Jahrbuch d. Kunsthistorischen Kuntsammlungen, etc.*, t. XIX-4, p. 275 (Vienne, 1911).

recueil intitulé : *Unika und Seltenheiten im kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden* (Leipzig, 1911).

X. — *Diplôme d'affiliation à l'ordre de Saint-François* (1505). C'est le seul exemplaire que nous ayons jamais rencontré de ce diplôme qui a dû fournir un tirage considérable.



Thomas Couture. — Portrait de l'artiste.
Dessin au crayon.

Le texte latin est imprimé en caractères gothiques, nettement français, sur 27 lignes, avec un blanc d'une ligne et demie pour les noms des titulaires, et voici la formule d'envoi : *Egidius Delphin Amerinus artium et sacre theologie pfessor : totiusqz ordinis minorum Generalis minister : Spbili ciui angelo d. Bard' & Dne Helisabelle scale eius uxori & filiabus.* Grâce à l'obligeante indication de M. Léon Dorez, nous avons pu relever dans les *Delizie degli eruditi toscani* (t. XXI, p. 227) le nom d'un Agnolo de' Bardi (sans date) et celui d'un Angnolo di Francesco di Monte de' Bardi, vers 1528 (*Ibid.*, t. XXIII, p. 32), qui ont peut-être quelque chose de commun avec notre *Angelo d. Bard'*.

Celui-ci, sa femme et ses filles se trouvent par ce diplôme déclarés aptes à participer au mérite des prières franciscaines.

La vignette est aussi française d'allure que les caractères typographiques; elle porte d'ailleurs, xylographiés en français, les noms des deux personnages représentés auprès d'un médaillon de la Vierge : *S. Françoys, S. Anthoine de Pade.*

Cette pièce, extrêmement curieuse au point de vue de la diffusion des images françaises, est imprimée sur papier filigrané à la tête de bœuf, avec un aiguillon; elle a toutes ses marges, porte le sceau et la signature autographe du général des frères mineurs. *Fr. Egidius, gnalis c/cedit.* Le sceau a pour légende : *Egidius Delphin, generalis quadragesimus.* La date est manuscrite : *Asisij tempore sacratissime indulgentie. Sub anno domini. M. D. V.*

ESTAMPES MODERNES

Les images entrées en 1910 à la Bibliothèque nationale sont, pour la plus grande part, des images de notre temps. Il serait impossible de les étudier et même de les énumérer ici; nous ne pouvons que signaler les principales aux amateurs d'estampes modernes.

C'est d'abord l'œuvre de Th. Chauvel, légué par l'auteur et remis au Cabinet des Estampes en épreuves admirables, pieusement choisies par la veuve de l'excellent graveur; l'œuvre complet d'Odilon Redon, offert par un collectionneur qui a exprimé, pour toute condition, le désir formel de n'être pas nommé; des eaux-fortes originales de MM. Émile Friant, Charles Jouas, Bernard Naudin, qui réservent gracieusement des épreuves de choix pour la Bibliothèque nationale; un des rares dessins de Gustave Courbet, offert par Mlle Courbet en souvenir de son frère; un beau portrait de Th. Couture dessiné par lui-même, offert par M. G. Ohnet; dix-huit eaux-fortes et lithographies de Forain, offertes par M. Raymond Kœchlin; il faut ajouter à ces lithographies de Forain la belle épreuve de *la Tonnelle*, acquise par la Bibliothèque nationale à la vente Ragot. En 1909, la Bibliothèque avait acquis un œuvre de Forain, plus difficile à reconstituer que la série des eaux-fortes et des lithographies; c'est l'ensemble (2.500 pièces) des dessins reproduits par les nombreux journaux auxquels l'artiste a collaboré. Cet œuvre est tenu à jour, on y a inséré les dessins publiés depuis 1909, les articles concernant l'auteur, et même le numéro du *Temps*

(3 novembre 1910) où, dans la même interview, Forain se félicite du prix atteint par l'épreuve de *la Tonnelle,* citée plus haut, et déclare que « bien entendu, l'État ne lui a jamais fait l'honneur d'acheter une eau-forte de lui ».

En 1910, c'est un œuvre complet de Willette qui est entré au Cabinet des Estampes : il comprend 2.520 pièces et remplit dix-neuf volumes in-folio. L'œuvre de Willette et celui de Forain ont été rassemblés avec une patience, une ténacité, des recherches infinies, par un érudit collectionneur parisien, M. Paul Blondel, qui s'est associé avec beaucoup de bonne grâce à l'effort que tente le Cabinet des Estampes pour grouper les œuvres de dessinateurs contemporains.

La transformation du journal illustré depuis trente ans serait un fait capital pour l'histoire de l'image moderne, si ce journal ne vouait à une destruction presque certaine les œuvres qu'il édite. La feuille illustrée finit presque toujours en lambeaux, même quand elle renferme un chef-d'œuvre, car le nombre de gens capables de conserver un chef-d'œuvre qui ne coûte que dix sous est excessivement restreint. C'est ainsi qu'il devient difficile de trouver une collection complète du *Chat noir* ou du *Courrier français* et qu'il serait à peu près impossible de faire une seconde fois le travail de M. Blondel et de reconstituer un autre œuvre complet de Forain ou de Willette.

Le Cabinet des Estampes a déjà réalisé plusieurs de ces groupements. Paul Renouard est le premier dessinateur contemporain qui ait largement favorisé cette conception; il l'a fait avec une libéralité magnifique, et les amateurs peuvent étudier son œuvre complet sans avoir à dépouiller trente années de journaux français ou anglais. Les œuvres de Forain et de Willette accentuent la démonstration, et nous espérons que d'autres dessinateurs voudront bien mettre le Cabinet des Estampes à même de la continuer.

François COURBOIN

LES TRÉCENTISTES SIENNOIS

AMBROGIO LORENZETTI[1]

II

Où trouver, dans l'art du XIVe siècle une vue de ville aussi fidèlement, aussi justement rendue ? Pensez donc à cette place d'Assise que Giotto voulut reproduire dans une des fresques de la Basilique supérieure ; sa tentative n'aboutit qu'à défigurer un temple romain au point de lui enlever tout caractère, et les constructions gothiques dont il l'entoura ne sont guère mieux réussies. Un rapprochement se présente à l'esprit avec les *Très riches heures du duc de Berry.* Mais il est fugitif. L'œuvre d'Ambrogio, quelque « poussé » que soit son réalisme, est bien italienne ; elle conserve une ampleur, une largeur, une aisance qu'on ne rencontre point en France. Les détails, si nombreux et si amusants, ne sont point recherchés pour eux-mêmes, pour leur seule vérité matérielle ; ils ont leur place nettement marquée dans l'ensemble, et surtout ils ne sont choisis qu'à condition d'être vivants, expressifs ou beaux.

On s'en rend bien vite compte. On se laisse aller d'abord au plaisir de ce « portrait au vif » d'une époque disparue ; puis des jouissances d'art

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXXI, p. 61.

se mêlent à cette reconstitution du passé ; elles se multiplient ; elles finissent peu à peu par prédominer.

Dans toute l'école italienne, je ne sais point d'œuvre qui, aux ignorances et aux gaucheries habituelles au Trecento, allie une aussi étonnante



Allégorie du Bon Gouvernement (détail).
Sienne, Palais public, Salle des Neuf.

habileté, un sens aussi affiné de la beauté. On a dit d'Ambrogio qu'il était un excellent paysagiste ; on aurait dû se contenter d'affirmer qu'il est le premier en date, et fort audacieux. Mais, en fait, ses collines sont des mamelons informes et mal proportionnés ; les routes qui y serpentent sont mal dessinées, mal équilibrées ; par un contraste surprenant, le maître qui, plus que tout autre, sut exprimer par la ligne la grâce du corps humain, n'a point deviné l'admirable harmonie des lignes de la campagne

siennoise, ou, pour le moins, il a été incapable de la rendre. Le corps humain même, il ne le comprend que vêtu ou drapé : la *Securitas* nue qui vole au-dessus de la ville est une baudruche gonflée! Et pourtant, tout près d'elle se trouve cette ronde de jeunes femmes d'une notation si vraie et si belle. Allez dans les faubourgs de Sienne, vous verrez aujourd'hui encore les *popolane* se promener enlacées deux à deux et vêtues de la même sorte de tunique, à peine serrée à la taille, laissant deviner les épaules, la poitrine et les hanches, d'une si troublante volupté. Cette grâce toscane, Ambrogio, avec des moyens combien primitifs et imparfaits, a su l'exprimer tout entière. Ses ignorances techniques ne l'ont point empêché de dire ce qui, dans ses modèles, paraissait le plus subtil, le plus difficile à sentir et à exprimer.

Et quelle vie dans toutes ces figures dont il emplit sa grande fresque, quelle richesse d'attitudes, de gestes, de mouvements! Ce cavalier se retourne sur sa monture pour parler à un valet et lui désigne de la main le but dè la promenade; un paysan, le large chapeau de paille pendu dans le dos, rentre lentement à la ferme en comptant son argent : la pose élégante du seigneur, la lourde démarche du vilain sont notées avec une étonnante justesse. Il y a quelque chose d'inattendu à retrouver dans cette vieille fresque des détails réalistes d'un sentiment si moderne. Et pour qui connaît un peu la peinture italienne, qui sait combien les maîtres du XVIᵉ siècle même ont mal observé les animaux, l'étonnement s'accroît à constater qu'Ambrogio a su les voir d'un œil amusé, qu'il a voulu en bien rendre, non seulement les formes générales, mais encore, si l'on peut ainsi dire, l'expression. Sans doute, Ambrogio n'étudia point avec la science de Léonard l'anatomie du cheval, — il ne faut pas demander d'analyse patiente aux maîtres trécentistes, — mais, avec ses moyens imparfaits et empiriques, il sut distinguer le pur sang plein de feu de l'humble bête de somme aux mouvements lents et paisibles, à la tête pendante; il sut montrer la tendresse du chien qui se retourne vers son maître, l'ardeur du limier chassant, le nez contre terre et la queue tendue. On pourrait dire d'Ambrogio, sans grande chance d'erreur, qu'il est le premier en date des animaliers italiens.

Cette modernité surprenante chez un aussi vieux peintre se révèle encore à d'autres traits. On étudie telle de ses figures peintes et l'on y



Ambrogio Lorenzetti. — Les Effets du bon gouvernement (détail).

Sienne. Palais public. Salle des Neuf.

retrouve la technique habituelle des trécentistes, avec une ligne plus accusée, plus nette, plus vigoureuse qu'elle n'est généralement chez les Siennois, avec une beauté et une grâce que les Florentins, Giotto, Orcagna même, n'atteignirent jamais ; mais les caractères essentiels sont bien identiques ; je n'en veux ici rappeler que deux : la lourdeur, la raideur dans le modelé. Allons cependant à l'extrémité droite de la fresque qui nous occupe. En plusieurs endroits, les couleurs ont presque entièrement disparu et il ne reste sur l'enduit que le dessin au pinceau, chevaux et petits personnages arrêtés sur un pont : la main est souple, légère, spirituelle ; le trait est agile, habile, repris par des repentirs ; un artiste de notre temps ne dessinerait pas autrement. Ainsi, sous le modelé des figures peintes, conventionnel et insuffisant, où l'ignorance que l'époque avait des valeurs et des tons, de la variété des touches, se fait si cruellement sentir, se trouve un dessin de la plus étonnante liberté !

Et, en regardant à nouveau dans son ensemble cette fresque des *Effets du bon gouvernement*, où les détails réalistes, vivants et expressifs se fondent dans une composition harmonieuse et claire, en pensant à tous les dons, à toute l'habileté dont elle est remplie, on se demande avec quelque stupeur ce dont aurait été capable ce peintre s'il était né cent cinquante ans plus tard, quand la science de la peinture, enfin constituée, lui aurait fourni tous les moyens nécessaires pour s'exprimer complètement.

Si l'on était tenté d'exagérer cette modernité du vieux maître siennois, la fresque du *Bon Gouvernement* rappellerait qu'il est de son siècle. C'est une pesante allégorie.

Elle est divisée en deux zones. En haut, sur une estrade, trône *le Bon Gouvernement*, personnifié par un roi portant sceptre et couronne ; ses attributs, ses vêtements mi-partis noir et blanc, les lettres C. S. C. C. V. *(commune Senarum cum civilibus virtutibus)* précisent qu'il s'agit du gouvernement siennois. Au-dessus de lui planent *la Foi*, *la Charité* et *l'Espoir*. A ses côtés sont assises : *Pax*, *Fortitudo*, *Prudentia*, *Magnanimitas*, *Temperantia* et *Justitia*. *La Justice* apparaît sous une seconde forme à l'autre extrémité de l'estrade ; aidée de *Sapientia*, elle maintient en équilibre les plateaux d'une balance qui portent deux génies, représentant la Justice distributive et la Justive commutative. Des inscriptions aident à faire

comprendre la signification de cette politique aristotélicienne traduite en langue scolastique[1].

Dans la zone inférieure, au bas de l'estrade, un cortège de vingt-quatre citoyens porte au *Bon Gouvernement* une corde que leur tend *Concordia* et qui part des deux plateaux de la balance ; au pied du



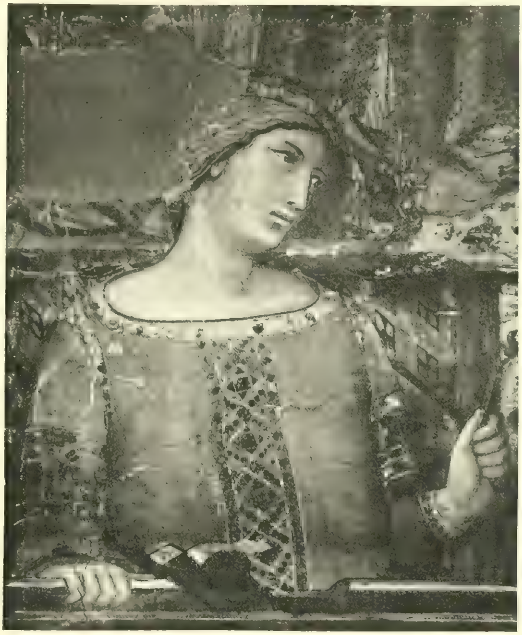
LA PAIX.
DÉTAIL DE L'ALLÉGORIE DU BON GOUVERNEMENT.
Sienne, Palais public, Salle des Neuf

1. Des *Effets du Mauvais Gouvernement*, il ne reste que quelques fragments insignifiants. L'allégorie du *Mauvais Gouvernement* est effacée au point qu'il est difficile d'en apprécier les mérites artistiques ; elle représente la Tyrannie sous forme d'un démon foulant aux pieds un bouc, entouré de neuf figures symbolisant les vices ; la Justice gît à terre, devant la Tyrannie, les mains liées.

Ces fresques furent commencées en 1337 et terminées en 1339. M. E. von Marienburg, *op. cit.*, a justement noté les erreurs de dates commises par Milanesi dans le relevé des paiements et a donné quelques documents nouveaux ; mais il n'a pas toujours retrouvé le passage précis cité par Milanesi. Voici la liste exacte de ces paiements : 29 avril 1338, 10 florins ; 30 juin 1338, 10 fl. ; 28 juillet 1338, 2 fl. ; 24 septembre 1338, 10 fl. ; 9 décembre 1338, 10 fl. ; 18 février 1339, 6 fl. ; 29 mai 1339, 55 fl. ; soit un total de 103 florins (Arch. di Stato di Siena, *Libri d'ent. e uscita della Biccherna*, 194 (pp. 29, 49), 198 (pp. 10, 29, 57), 201 (pp. 19, 64). — Un document que Milanesi indique comme du 20 juin 1339 et qu'il rapporte aux fresques de la salle des Neuf est du 20 juin 1340 (*Libro d'ent, etc..*, 206, p. 59) et doit concerner la *Madone* de la Loggia du Palais public de Sienne, dont M. E. von Marienburg a retrouvé la date dans la *Cronaca ampliata* d'Angelo Tura (ms. de la Bibliothèque de Sienne). — Enfin un dernier document, que Milanesi rapporte également aux fresques de la salle des Neuf et qu'il donne sous l'année 1339, est du 22 novembre 1340 (*Libro d'ent., etc.*, 217, p. 40).

trône se pressent des soldats à pied et à cheval, des tributaires, des prisonniers de guerre.

On a souvent parlé, à propos de cette fresque, de la vaste culture et de l'esprit philosophique d'Ambrogio ; on a voulu encore lui attribuer les inscriptions rimées qui commentent l'allégorie. Peut-être n'a-t-on pas assez réfléchi à l'aide que les savants d'alors avaient coutume de donner aux peintres pour de tels travaux. Du moins, est-il certain qu'Ambrogio était singulièrement préparé à entendre la leçon. Et au surplus, ce n'est point cette allégorie qui importe. Comme ces idées sont loin de nous! On peut même douter si elles conseillèrent souvent les décisions que prirent, dans cette salle splendide, les « Signori », marchands avides, passionnés et prudents. Mais Ambrogio sut les animer, et ce mérite n'appartient qu'à lui seul. Ce cortège de citoyens graves et réservés, ces soldats aux lourdes lances menaçantes, ces vaincus éveillent des images vivantes, tout en étant la claire expression de la force et de la



LA CONCORDE.
DÉTAIL DE L'ALLÉGORIE DU BON GOUVERNEMENT.
Sienne, Palais public, Salle des Neuf.

dignité de l'État. Et les *Vertus* continuent à dominer dans cette fresque solennelle, non plus, il est vrai, par leur signification originale, mais par leur grâce merveilleuse. Ce ne sont point *Pax, Fortitudo, Justitia* qui règnent dans la Salle des Neuf, c'est la beauté. *La Paix,* mollement appuyée sur un coussin, est célèbre. *Magnanimitas, Temperantia, Justitia* ont une douceur siennoise toute proche des délicieux visages de Simone Martini. Mais de *la Concorde* émanent tout le charme, toute la volupté féminine : des cheveux légers, à peine ondulés, de grands yeux ardents et songeurs, des lèvres sensuelles et mobiles, des traits pleins, des épaules rondes et charnues, un corps souple et vigoureux ; elle a une si intense et si troublante beauté qu'on oublie peu à peu toutes les autres splendeurs de cette salle pour se laisser aller en face d'elle à la rêverie et à l'admiration.

Les tableaux sur bois d'Ambrogio Lorenzetti offrent en général moins d'intérêt que ses grandes fresques. Il ne s'en est d'ailleurs conservé qu'un fort petit nombre, et il serait téméraire de donner à quelques appréciations particulières la valeur d'un jugement d'ensemble [1].

La critique a fait de grands éloges de *la Présentation* de Florence, du grand tableau d'autel de Massa Marittima, de *l'Annonciation* de Sienne. *La Présentation au Temple* est une composition épaisse, compacte, et le soin apporté aux détails, suivant l'usage siennois, ne compense point la lourdeur de l'ensemble [2]. *La Madone trônante* de Massa Marittima, avec ses trois registres de saints et d'apôtres, ses figures allégoriques, ses anges musiciens, est à la fois pesante et dure, malgré d'heureuses inventions, de belles têtes décidées et fines, et une incomparable richesse ; c'est indu-

1. Les catalogues de l'œuvre d'Ambrogio Lorenzetti, dressés par M. E. von Marienburg, *op. cit.*, et par M. Berenson, *op. cit.*, ne sont complets ni l'un ni l'autre. Aux peintures citées dans cet article et que M. Berenson n'a pas mentionnées il faut ajouter : Sienne, réfectoire du Séminaire : *Saint Louis roi,* fragment de fresque ; Pompane (province de Sienne), chapelle S. Francesco, *la Vierge et l'Enfant ;* Rome, collection Helbig, *la Vierge et l'Enfant.* — M. Berenson cite, d'autre part, quelques œuvres qu'il me semble impossible de donner à Ambrogio : Asciano, greniers Bargagli, *les Saisons,* copie maladroite de figures analogues d'Ambrogio à la Salle des Neuf ; la *Madone,* n° 44 de l'Académie de Budapest et les *Quatre Saints* de S. Pietro alle Scale, à Sienne, me paraissent des œuvres de l'école, assez médiocres ; de même, *la Vierge trônante* du Lindenau Museum d'Altenbourg. *Le Christ ressuscité* du réfectoire du Séminaire de Sienne est plutôt de Pietro Lorenzetti. — Enfin, *la Vierge et l'Enfant* du Monistero, près Sienne, a passé récemment dans la collection de M. Platt, à Englewood (New-Jersey, U. S. A.).

2. Florence, Galerie ancienne et moderne, n° 134, signée et datée, 1342.



AMBROGIO LORENZETTI. — ALLÉGORIE DU BON GOUVERNEMENT.

Sienne, Palais public, Salle des Neuf.

bitablement une œuvre de la jeunesse, et la technique s'en ressent. Lourdeur encore dans *l'Annonciation* de la Galerie de Sienne[1]. Cela ne veut pas dire, sans doute, que ce soient là des œuvres méprisables, mais seulement qu'elles sont moins significatives, moins chargées de cette beauté, de cette expression, de cette vie profonde, que nous avons admirées dans la Salle des Neuf et à San Francesco.

Tels autres tableaux, le *Polyptyque* de la Galerie de Sienne[2], les *Quatre Saints* du musée de l'Œuvre du Dôme sont des ruines.

Deux chefs-d'œuvre du moins nous sont parvenus intacts ; ils se trouvent l'un et l'autre à Sienne : la petite *Madone trônante* de la Galerie communale (n° 65), *la Vierge allaitant Jésus,* dans la chapelle du Séminaire.

Le tableau de la Galerie communale, malgré ses dimensions fort restreintes, est traité avec beaucoup de largeur. On retrouve ces qualités de liberté et d'aisance, habituelles à Ambrogio, son dessin vigoureux et décidé. Simone Martini, dans des conditions analogues, aurait fait un travail de miniaturiste; Ambrogio reste peintre, bien que, suivant l'usage siennois, il grave au burin toute la fine ornementation de son panneau.

La Vierge est assise sur un coussin bleu ciel brodé d'or, et la tenture qui recouvre le trône est d'une étoffe crème à fleurs bleues et rouges; sur le fond or et bleu pâle du tapis courent des raies rouges et bleues. La tunique rouge de la Vierge est rompue par des dessins d'or; le manteau est outremer. L'Enfant a un vêtement bleu brodé d'or. Les deux saints agenouillés, au premier plan, ont des chasubles rouges; celles de leurs deux compagnons sont toutes couvertes d'or. Les anges blonds, couronnés de roses blanches et rouges, portent des robes de tons plus pâles, que voilent encore les rayons d'or émanant du groupe divin. Les mots ne peuvent rendre la richesse, l'harmonie, la grâce et la force de ce coloris siennois.

Pourront-ils mieux faire comprendre l'incomparable beauté de *la Vierge allaitant Jésus !* Une mère tient serré contre elle son enfant; l'enfant presse de sa petite main le sein qu'il épuise d'une bouche avide et, d'un geste délicieusement vrai, appuie son pied contre le bras de sa

1. N° 88, signée et datée, 1342.
2. N° 77.

[illegible] Un fond d'or passé que rompent encore les auréoles finement ciselées : des tons chauds et vigoureux ou d'une délicatesse infinie : un dessin à la fois ferme et souple, des lignes si pleines, si harmonieuses qu'elles causent à qui sait voir une jouissance indicible. La Vierge jette sur son fils un regard d'amour grave et passionné : Jésus tourne vers les spectateurs des yeux limpides et pénétrants.

La peinture italienne du XIVe siècle est faite de contrastes dont le moins surprenant n'est pas celui qui existe entre la haute pensée, la forte et libre expression des grands chefs-d'œuvre, et la gaucherie, l'insuffisance des moyens techniques.

Ces contrastes sont peut-être plus marqués et plus nombreux chez Ambrogio Lorenzetti que chez aucun autre de ses contemporains. Nous avons vu qu'il conçoit ses compositions comme des récits familiers et réalistes, qu'il s'amuse à prendre la vie sur le fait, à en noter les détails pittoresques, les apparences fugitives. C'est la doctrine artistique de Duccio et de toute l'école siennoise, qu'il pousse cependant plus avant qu'aucun autre de son temps. Va-t-il donc se perdre dans la recherche des particularités et de l'exactitude matérielle ? Tout au contraire, il a le sentiment des ensembles, le goût de la grandeur : c'est lui qui, avec son frère Pietro, introduit à Sienne la compréhension de la composition vaste, vivante, harmonieuse ; et son penchant pour le vrai est compensé par un amour de la beauté plus décisif encore. Les figures de Duccio, de Simone Martini, de Lippo Memmi ont une grâce tendre et délicate, une joliesse caressante et câline : *la Paix, la Concorde, la Vierge allaitant Jésus* sont belles, d'une beauté faite de passion, de volupté, de force, de majesté souveraine !

Les oppositions ne sont pas moins vives pour la technique. L'affirmation que les grands maîtres trécentistes sont réalistes étonnera toujours quiconque n'a pas une connaissance un peu approfondie de la peinture italienne : aux vérités particulières, ils préfèrent le plus souvent les vérités générales et ils y mêlent encore ce goût inné de leur race pour les formes harmonieuses. Ajoutez que leur art vient à peine de reprendre vie, qu'ils connaissent mal leur métier, qu'ils sont incapables d'analyse méthodique, qu'ils ne soupçonnent point que la perspective, l'anatomie deviendront un jour presque des sciences, que le coloris a ses règles précises.

Taine s'y est trompé et il a cru que ces ignorances signifiaient le dédain du vrai, l'idéalisme, tandis qu'elles ne sont qu'ignorances ou tout au plus la marque que la volonté de s'exprimer, chez les grands maîtres du XIVe siècle, primait toutes les autres préoccupations. Mais les intentions sont nettement réalistes. Les deux peintres de génie, Giotto et Duccio, qui fixèrent, entre les toutes dernières années du XIIIe siècle et les premières du siècle suivant, les assises de la doctrine nouvelle, s'élevèrent, à n'en pas douter, contre les traditions, les conventions de la vieille école, montrèrent à leurs disciples que la nature devait être leur unique modèle. Modèle bien vaste pour des artistes bien jeunes : il faut moins s'étonner de leur insuffisance à le rendre matériellement d'une manière complète que de l'élan merveilleux, de la pénétration soudaine qui les firent parvenir jusqu'aux sources mêmes de la vie. Et quand un peintre de ce temps, tout empêché par ses ignorances, les yeux mal préparés à l'observation, les mains encore engourdies, réussit,



La Vierge allaitant Jésus.

Sienne, chapelle du séminaire.

comme nous l'avons vu pour Ambrogio, à noter des détails pittoresques et expressifs d'une vision si moderne et si spirituelle, ou à marquer avec autant de largeur et de décision des formes d'une beauté presque antique, on peut dire sans exagération qu'une telle maîtrise tient du prodige.

Malgré ces hautes qualités, ou peut-être à cause d'elles, Ambrogio Lorenzetti n'eut pas sur les maîtres siennois de la seconde moitié du XIVe siècle une influence bien importante. Milanesi a relevé plus de cent noms dans la corporation des peintres de Sienne durant cette période; nous ne connaissons les œuvres que d'une vingtaine d'entre eux : elles affirment, hélas! avec une netteté trop décisive, que le temps des grands artistes était passé. Le sceptre qu'Ambrogio Lorenzetti laissa tomber était trop lourd pour qu'on pût le ramasser [1]. L'école suivit plus volontiers la route qu'avait indiquée Simone Martini; son charme, ses grâces délicates convenaient mieux d'ailleurs au tempérament siennois que la pensée plus ample, la passion, l'envolée du maître de *San Francesco* et du *Bon Gouvernement*. Est-ce à Ambrogio que l'on doit cette notion, nouvelle à Sienne, d'un travail plus large, plus rapide, moins minutieusement fini ? Est-ce à l'évolution générale des esprits ou à l'exemple envahissant de Florence ? Est-ce plutôt à la décadence de l'école, incapable de bien copier les modèles qu'elle s'était elle-même donnés ? La question est difficile à traiter à tant de siècles de distance, en l'absence complète de témoignages contemporains et quand un si grand nombre d'œuvres de cette époque ont disparu.

L. GIELLY

1. La fresque du *Massacre des Innocents*, aux Servi, à Sienne, *les Saisons* de la maison Bargagli, à Asciano, des tableaux épars dans les églises de la province de Sienne ou accueillis dans la Galerie de la ville prouvent qu'Ambrogio eut quelques imitateurs directs. Le nom de l'un d'eux, Martino di Bartolommeo, nous est parvenu avec quelques œuvres qui, pour être les meilleures parmi celles de la descendance du grand maître siennois, n'en ont pas moins une valeur fort restreinte.

La question de savoir si le peintre du *Triomphe de la Mort* et du *Jugement dernier*, au Campo Santo de Pise, s'est inspiré d'Ambrogio Lorenzetti ou d'Orcagna paraît avoir reçu un commencement de solution précise par la récente découverte d'un fragment du *Triomphe de la Mort* d'Orcagna, à Santa Croce de Florence; le peintre du Campo Santo l'a imité fidèlement; c'est un lien certain avec Orcagna, tandis que la filiation avec les Lorenzetti reste encore dans le domaine de l'hypothèse.

CORRESPONDANCE DE RUSSIE

LE MUSÉE STCHOUKINE A MOSCOU

Les collections particulières sont nombreuses en Russie ; une des plus intéressantes au point de vue de l'art et de l'archéologie est le Musée Stchoukine de Moscou. Situé dans un quartier assez éloigné, ce musée — qui est encore propriété privée — n'est guère connu des touristes. Il le sera davantage le jour où, grâce à la libéralité patriotique de son fondateur, il aura été rattaché au Musée historique de Moscou.

Lors de mon dernier séjour à Moscou — c'était au mois d'avril 1909, — j'ai eu, mieux que personne, l'occasion de connaître ces précieuses collections et d'en jouir. C'était au moment des fêtes du centenaire de Gogol, où j'avais l'honneur de représenter une section de l'Institut : nos amis moscovites s'étaient disputé le plaisir de loger leurs hôtes, et j'ai eu la bonne fortune d'être royalement hébergé dans le bâtiment même du musée par son fondateur M. Pierre Ivanovitch Stchoukine. Je dois à son amitié quelques documents russes qui me permettront de donner aux lecteurs de la *Revue* une idée de la fondation à laquelle son nom restera attaché.

M. Pierre Ivanovitch Stchoukine n'est un professionnel ni de l'art, ni de l'archéologie. Il appartient à une famille de négociants et d'industriels dont il continue les traditions. Ses études finies, son père l'envoya à l'étranger pour compléter son éducation, d'abord à Berlin, puis à Lyon, où il fut pendant quelque temps employé dans une maison de commission. En 1878, il revint à Moscou et fut associé à la maison paternelle (commerce des indiennes).

Dès sa jeunesse, le futur négociant fut un collectionneur passionné. Lors de son premier séjour en France, il s'appliqua à recueillir les livres à gravures du XVIIIe siècle. De retour dans son pays, il eut l'occasion de fréquenter la foire de Nijni-Novgorod, ce bazar colossal où s'échangent les produits de l'Orient et de l'Occident; il recueillit particulièrement des objets persans, tout en continuant à rechercher les livres et les gravures de son époque de prédilection.

A l'Exposition de Paris, en 1889, il fit d'importantes acquisitions dans la section japonaise. En Russie, il s'appliqua particulièrement à recueillir les ceintures brodées, dites de Sloutsk. Un membre de la famille des Radziwill avait, vers 1750, fondé dans

cette ville de Lithuanie une fabrique de ceintures brochées d'or et d'argent qui rivalisaient avec les plus beaux produits de la Turquie et de la Perse; ces ceintures faisaient partie du costume somptueux des nobles Polonais. Quelques-unes atteignaient un très haut prix; elles sont aujourd'hui fort recherchées.

Après avoir disséminé sa curiosité sur les objets les plus divers, M. Stchoukine finit par la concentrer sur les produits de l'industrie russe proprement dite. En furetant à la foire de Nijni-Novgorod, il découvrit un vase d'argent du XVIIIe siècle, offert en 1761 par l'impératrice Élisabeth à un ataman des Cosaques. Cet objet fut le point de départ de nouveaux enrichissements. Depuis un quart de siècle, M. Stchoukine n'a cessé d'entasser dans ses galeries tous les objets qui ont intéressé tour à tour sa curiosité inquiète : objets d'art européen ou oriental, bijoux, armes, tableaux, gravures, manuscrits. Comme notre compatriote M. Guimet, avec lequel il offre plus d'un point de ressemblance, il a dû songer à construire, pour abriter ses trésors, un palais digne d'eux. Le Musée Guimet s'élève à Paris, dans un des quartiers les plus élégants de la capitale. Le Musée Stchoukine est moins bien situé. Il a été construit dans un quartier populaire, où il est encore entouré d'isbas rustiques et de constructions vulgaires.

M. Stchoukine qui, malgré ses voyages et ses goûts cosmopolites, est avant tout un patriote russe, un Moscovite de vieille roche, a tenu à ce que son musée fût construit dans le vrai style russe, suivant les conditions nationales et non pas dans ce style pseudo-classique ou pseudo-romantique qui, au XVIIIe siècle et pendant une bonne partie du XIXe, a déshonoré l'ancienne capitale [1].

La rue où s'élève le Musée Stchoukine s'appelle Petite Rue de Géorgie. Ce nom évoque un souvenir historique. En 1724, un roi de Géorgie, Vakhtang Léonovitch, dut fuir son pays et se réfugier à Moscou. Pierre le Grand lui assigna, dans la banlieue de cette ville, un logis autour duquel se groupa toute une colonie géorgienne. La colonie a disparu, le nom est resté. L'une des villes de Russie qui conserve les spécimens les plus parfaits d'ancienne architecture russe est celle d'Iaroslavl sur le Volga. M. Stchoukine lui a emprunté certains détails que son architecte, M. Freudenberg, a appliqués à la construction du musée. Il est édifié en brique rouge rehaussée de corniches en grès et en brique émaillée. Les toitures, ainsi que cela se pratique fréquemment à Moscou, sont recouvertes de tuiles de diverses couleurs et de plaques de fer vertes et rouges. Le balcon intérieur reproduit celui de la célèbre maison des boiars Romanov à Moscou. Pour les grilles de l'escalier, les plafonds des salons, l'architecte s'est inspiré de motifs empruntés aux anciennes églises d'Iaroslavl. Le plafond de la bibliothèque est peint en bleu d'azur et semé d'étoiles d'or, qui semblent graviter autour d'un soleil d'or et d'un croissant. C'est une vieille tradition de l'art russe. Les moindres détails de l'intérieur ont leur histoire et leur intérêt archéologique. Tel poêle est uniquement revêtu de faïences contemporaines de Pierre le Grand. Ces aigles bicéphales qui s'enlèvent sur les médaillons du plafond sont copiés sur un privilège de Pierre le Grand, dont l'original figure parmi les parchemins du musée. Ce pilier qui soutient la voûte du deuxième étage est la reproduc-

1. Voir la reproduction de divers monuments dans mon livre sur *Moscou* (collection des *Villes d'art*, Laurens, éd.).

tion d'un pilier du monastère de Saint-Sabbas. Ainsi tout l'édifice est, comme un résumé, une anthologie, si l'on me permet cette expression, de l'art russe du moyen âge, de la Renaissance et de l'époque de Pierre le Grand.

Une partie de l'édifice est destinée au logement du propriétaire, ou plus tard, du conservateur ; elle comporte notamment un salon Louis XV et une chambre à coucher Louis XVI ornée d'une vaste collection de tableaux et de gravures. M. Stchoukine a édité à ses frais, en langue russe, un certain nombre de cata-



Une Salle du musée Stchoukine.

logues ou de descriptions des diverses catégories d'objets qui garnissent son musée, devenu aujourd'hui trop étroit pour toutes les richesses qu'il renferme et que la curiosité infatigable du collectionneur augmente chaque jour. Négociant en tissus, M. Stchoukine s'est particulièrement intéressé à cette branche de l'industrie artistique. La France, la Chine, le Japon, l'Inde, la Perse, l'Asie-Mineure, l'Italie, la Russie, ont tour à tour contribué à enrichir ses collections. Sa plus ancienne broderie russe porte la date de 1389. La série des ornements d'église est particulièrement curieuse M. Stchoukine évalue à soixante mille les échantillons de Lyon et de Saint-Etienne : sa série des rubans, étoffes, dentelles et autres accessoires de la parure féminine est complétée par une collection de livres et de gravures de modes.

J'ai déjà parlé des ceintures de Sloutsk recueillies par M. Stchoukine au début de sa carrière d'amateur. Sa collection est aujourd'hui la plus riche qui existe : elle surpasse celles de Varsovie, de Cracovie, de Lemberg et de Rapperswil. Il faut citer, à côté des simili gobelins de la fabrique établie à Pétersbourg par Pierre le Grand, des vêtements de soie et de velours, notamment des *sarafanes* (manteaux de femmes) du XVIIIe siècle, du linge d'Iaroslavl au chiffre de Biron et de l'impératrice Anna Ivanovna, des toiles peintes et des tapis russes des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles.

Les bijoux de toute espèce se comptent par centaines ; de même la vaisselle historique d'or et d'argent, les émaux, les nielles, les ivoires. La sculpture sur ivoire était particulièrement pratiquée dans le gouvernement d'Arkhangelsk. Elle mettait en œuvre, non pas les défenses d'éléphant, mais les dents des morses, fort nombreux sur les côtes de la mer Blanche. Les faïences et les porcelaines sont également fort nombreuses.

Ce qui est particulièrement intéressant pour l'étranger, ce sont les divers spécimens du mobilier rustique qui, presque tous, trahissent un certain souci de la couleur et de l'ornementation, et aussi les objets en laque qui sont, comme on le sait, des spécialités artistiques de la Russie. Je n'en finirais pas d'énumérer toutes les merveilles qui attirent tour à tour l'attention du visiteur : clefs et serrures, montres et horloges, ustensiles de chirurgiens et d'apothicaires, appareils de physique et d'astronomie, samovars et cafetières, peignes de bois ou d'ivoire, étuis ou dés à coudre, armes de toute espèce, instruments de musique, armures et uniformes militaires, décorations, sceaux, monnaies, insignes maçonniques, jouets, vêtements, chaussures, meubles.

Une série particulièrement intéressante pour nous est celle des objets relatifs à la campagne de 1712, qui donne lieu cette année même à une grande exposition au Musée historique de Moscou. La collection de tableaux et de gravures ne renferme pas d'œuvres de tout premier ordre, mais elle est particulièrement riche en portraits, en vues de monuments et de paysages russes, et les illustrateurs de livres historiques y trouvent de précieux documents.

M. Stchoukine n'a pas voulu que les richesses qu'il a réunies avec tant de peine fussent exposées à être dispersées après sa mort. Au cours de l'année 1905, il a fait donation au Musée historique de Moscou de ses collections et de l'immeuble qui les renferme. L'État a accepté, et l'empereur, pour remercier le généreux donateur, lui a conféré le titre de Conseiller d'État, le quatrième de la hiérarchie russe.

M. Stchoukine s'est réservé, sa vie durant, la jouissance de son musée qu'il ne cesse d'accroître par de nouvelles acquisitions. Souhaitons qu'il lui soit donné d'en jouir longtemps encore pour le plus grand profit de la Russie, de l'art et de l'archéologie.

LOUIS LEGER

BIBLIOGRAPHIE

L'Architecture baroque en Italie. Préface par Corrado Ricci. — Paris, Hachette. in-4°, 313 fig.

Un érudit italien, M. Luigi Serra, publiait naguère, dans *l'Arte*, une pénétrante étude sur *les Origines de l'architecture baroque;* il en signalait l'apparition dans certaines constructions de Michel-Ange et en démontrait la richesse et l'originalité jusqu'au delà de Sansovino, de Serlio, de Palladio, de Vignole.

Le recueil préfacé par M. Corrado Ricci et publié par la librairie Hachette dans un format analogue à l'album sur *l'Architecture romane* précédemment paru, n'est pas fait pour démentir les conclusions de M. Luigi Serra. Il les renforce au contraire,en quelque sorte, par le lien qu'il établit et la comparaison qu'il permet entre tant d'œuvres singulières et qui réclament l'examen. L'extraordinaire développement de cette architecture, si parfaitement adaptée au besoin d'effet et d'imprévu que montrait alors le public, y est exposé par une suite de planches excellentes, empruntées un peu à tous les types de construction et aussi un peu à toutes les villes où le baroque s'est plus particulièrement développé : églises à coupoles, mausolées, palais, vestibules, galeries, puits et fontaines, portes de villes en arcs-de-triomphe, et jusqu'aux forteresses.

Tout ce que l'Italie, à l'exception de la Toscane traditionnaliste, recherche alors si avidement, tout ce que Naples, Gênes, Bologne, Lecce, Palerme ont produit en ce sens à l'exemple des fastueuses constructions romaines et des fougueuses créations du Bernin, se trouve réuni en cet instructif et attrayant volume, bien fait pour venger l'architecture baroque des attaques virulentes et injustes dont elle a été l'objet, après avoir connu la vogue pendant deux siècles. — E. D.

Gérard Dou, sa vie et son œuvre, par W. Martin. Traduit avec un avant-propos par Louis Dimier. — Paris, Jouve, in-8°, pl.

M. L. Dimier n'a pas seulement traduit pour notre instruction un très bon ouvrage, aujourd'hui épuisé, de M. W. Martin, directeur du Mauritshuis de La Haye, il a tenu à exposer en quelques pages d'avant-propos les raisons qui lui faisaient considérer cet ouvrage comme offrant au lecteur plus encore que ce que son titre annonce.

La biographie de Gérard Dou n'est pas, en effet, le seul objet du livre. Elle n'est qu'un prétexte à exposer « le régime de la peinture » à une époque, glorieuse entre toutes, de l'art hollandais, et à retracer les conditions, pour ainsi dire économiques, de la production et de la vente des tableaux en Hollande, au milieu du xvii[e] siècle. Si l'on a pris Gérard Dou comme centre de cette enquête, c'est d'abord qu'on a jugé que la mésestime dans laquelle on tient actuellement cet artiste était un de ces verdicts de la mode dont il est équitable de faire appel, et c'est aussi que Gérard Dou,

bon peintre et peintre à succès, paraît un type tout indiqué pour qui veut donner une idée exacte de la vie d'un artiste d'autrefois.

Tel qu'on nous le montre dans son atelier, dans ses relations avec les mécènes et les marchands, Gérard Dou nous renseigne indirectement sur l'existence de ses confrères en peinture; à une époque et dans un pays où l'on estimait par dessus tout le tableau de cabinet, où des quantités de peintres se croyaient en mesure de satisfaire aux nécessités d'un genre en apparence facile, où le petit espace dont disposaient les amateurs limitait forcément les achats, on comprend que tant d'artistes aient éprouvé la plus grande difficulté à vivre. Un chapitre entier est consacré au commerce des tableaux en Hollande au temps de Dou, et ce n'est pas le moins intéressant de cet ouvrage, où l'on trouvera encore un catalogue critique de l'œuvre du maître et des planches reproduisant ses principales peintures. — E. D.

Ligier Richier, l'artiste et son œuvre, avec 52 planches hors texte et 44 illustrations dans le texte, par Paul Denis. — Paris-Nancy, Berger-Levrault, in-4°.

L'histoire de Ligier Richier et de son œuvre était encombrée de légendes, et, malgré d'innombrables travaux, elle n'avait jamais été écrite de façon satisfaisante. Voici enfin le volume souhaité sur le grand sculpteur lorrain. M. P. Denis a étudié avec soin la littérature de son sujet et il l'a critiquée, puis il a fait mieux : son appareil de photographie à la main, il a parcouru toute la Lorraine, les moindres morceaux de sculpture l'ont arrêté, il les a comparés entre eux, et non seulement il a mis ainsi au jour bien des monuments curieux, mais il a pu reconstituer à Richier une œuvre fort vraisemblable. Sans doute ne faut-il pas se faire trop d'illusion sur l'exactitude absolue de cette méthode comparative: les documents soudain retrouvés, beaucoup d'entre nous en ont fait la triste expérience, bousculent souvent nos plus ingénieuses constructions; mais c'est encore le seul moyen possible de classement et il faut s'efforcer seulement de manier la méthode avec du goût et un peu de scepticisme. M. Denis n'y a pas manqué, et d'excellentes images mettent le lecteur à même de juger de ses conclusions. Quand donc de plus grands artistes que Richier, un Goujon ou un Pilon, trouveront-ils, sinon un historien aussi averti, du moins un éditeur aussi généreux! — Raymond Kœchlin.

Petites monographies des grands édifices de la France. La Cathédrale de Lyon, par Lucien Bégule. **Le Mont Saint-Michel,** par Ch.-H. Besnard. **Le Château d'Anet,** par Alphonse Roux. — Paris, H. Laurens, 3 vol. in-16, fig. et plans.

La collection des *Petites monographies des grands édifices de la France* se poursuit méthodiquement, et le jour viendra bientôt où tout bon visiteur du pays de France devra se munir, pour le moindre de ses déplacements, de ces petits livres si bien compris, si clairement rédigés et illustrés avec tant de goût. Puissent le soin avec lequel est établie cette collection, et le culte dont tant d'excellents érudits témoignent pour nos châteaux et nos cathédrales, voire pour certaines de nos ruines, inspirer des admirations nombreuses et susciter à l'occasion des défenseurs à toutes ces vénérables choses, dont les ennemis se font de jour en jour plus audacieux!

Le mont Saint-Michel, huitième merveille du monde, a trouvé en M. Ch.-Henri Besnard un historien habile à montrer les développements successifs de l'abbaye

et l'état du monastère à chacune des grandes époques de son existence. Une carte en couleurs dénonce avec éloquence les progrès du colmatage et le danger, tant de fois signalé, de l'envahissement de la baie du mont Saint-Michel par les terres cultivées.

M. Lucien Bégule a réduit au format portatif d'un manuel sa grande monographie de la cathédrale de Lyon; j'imagine qu'il a dû prendre un vif plaisir à cette tâche, comme à celle de ramener au cadre d'un chapitre de son nouveau livre, ses ouvrages, aujourd'hui classiques, sur les vitraux et les incrustations de la même église. En tout cas, le lecteur lui saura gré de l'avoir pour guide dans un édifice qu'il connaît à merveille.

Pour Anet, — un des plus illustres châteaux de France que le début du XIXe siècle a saccagé, — il était nécessaire d'écrire une étude qui fût à la fois « un essai de restitution explicative, de commentaire artistique et de description pittoresque ». M. A. Roux n'y a pas manqué : en décrivant l'ancien château, il a tiré de pair ce qui donne un si vif intérêt à l'œuvre de Philibert de l'Orme et des décorateurs qu'employa le grand bâtisseur du XVIe siècle, et ce qui garde au château d'Anet, si mutilé qu'il soit, cette gloire d'avoir été le plus beau spécimen du style nouveau, au temps de la seconde Renaissance. — E. D.

Guide du musée communal de Harlem, par J. O. Kronig. — Harlem, F. Bohn, in-16, fig.

C'est un tout petit volume qu'on peut mettre dans sa poche : cent pages, cent figures, un aperçu de l'histoire de la « ville des tulipes » et un résumé de la peinture hollandaise, vue à travers les peintures du Musée communal avec quelques dates et quelques appréciations, voilà tout. L'auteur n'a pas eu d'autre dessein que celui d'être pour le visiteur un guide discret et renseigné; il suit, autant que possible, l'ordre dans lequel sont placés les tableaux et il a trouvé le moyen de faciliter les recherches par une table alphabétique. Aussi ne manquera-t-on pas non seulement de recourir à ce petit *vade mecum* lors d'une visite au musée, mais de le conserver ensuite comme un souvenir durable des heures passées en compagnie de Frans Hals et de ses émules. — E. D.

Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIe et XIXe siècles, par le Dr H. Mireur, tomes III-V. — Paris, C. de Vincenti, 3 vol. gr. in-8°.

Trop longtemps interrompue, cette utile publication reprend avec un nouvel éditeur, et tout permet de croire qu'elle va être rapidement menée à son terme. Combien de chercheurs ne s'en féliciteront-ils pas ! Ils auront à portée de la main la substance d'une bonne partie des catalogues de ventes du XVIIIe et du XIXe siècle, sous forme de répertoire alphabétique par noms d'artistes : c'est quelque chose, et, malgré les lacunes qu'on y relève, ce travail rendra les plus grands services à tous ceux qui auront à rechercher l'état civil d'une peinture, d'un dessin, d'une gravure ou d'une sculpture. Avec le tome V, le dictionnaire va jusqu'à la lettre P incluse; et le tome VI doit paraître incessamment.

On y trouve à chaque nom d'artiste la mention chronologique des ventes dans

lesquelles ont passé des œuvres de cet artiste, avec le titre de ces œuvres et le prix obtenu par elles. Pour le cas d'un peintre ou d'un peintre-graveur, les peintures, les dessins et les estampes forment autant de groupes séparés. En outre, on a créé des rubriques d'ensemble, comme, par exemple, pour les œuvres classées sous la désignation d'*écoles*, ou pour les *éventails anonymes*, ou encore pour les illustrations relatives aux œuvres de *La Fontaine*. C'est une heureuse idée qui compense ce que le classement et l'orthographe de certains noms d'artistes — *Gaddi-Taddio* pour *Gaddi (Taddeo)*, *Le Pordenone* classé à *Le*, *Filippi*, forme inusitée pour *Filipepi*, ou mieux *Botticelli*, etc., — ont parfois d'insuffisamment étudié. — E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Sous-secrétariat d'État des Beaux-Arts. Réunion des sociétés des beaux-arts des départements. 35e session.* — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-8°.

— *La Société du XVIIIe siècle et ses peintres*, par Léandre VAILLAT. — Paris, Perrin, in-8°, 12 pl., 5 fr.

— *La Faïence et la porcelaine artistiques de Marseille*, par G. ARNAUD D'AGNEL. Preface de M. Georges PAPILLON. — Marseille, A. Jouvène, gr. in-4°, 60 pl., dont 8 en coul., 60 fr.

— *Les Victoires de la volonté. Les Artistes*, par Léonce BÉNÉDITE. — Paris, A. Colin, in-8°, fig., 1 fr. 50.

— *Réimpression de la nouvelle iconologie universelle*, publiée en 1768, par Jean-Charles DELAFOSSE, architecte. — Paris, F. Contet, 108 pl. in-fol, 80 fr.

— *Publications pour faciliter les études d'art en France. Bronzes grecs d'Égypte de la collection Fouquet*, expliqués par Paul PERDRIZET. — Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, in-4°, 40 pl., 25 exempl. seulement mis dans le commerce, chez J. Schemit, 100 fr.

— *Histoire du château de Versailles. Versailles sous Louis XIV*, par Pierre DE NOLHAC. — Paris, Émile-Paul, 2 vol. in-fol., 50 pl., 150 fr.

— *Ange-Jacques Gabriel, premier architecte du roi Louis XV*, par le Comte DE FELS. — Paris, Émile-Paul, in-4°, 44 pl., 125 fr.

— *Florence*, par Camille MAUCLAIR. — Paris, A. Fontemoing, in-4°, fig. et pl., 30 fr.

— *Les Grands artistes Benvenuto Cellini*, par Henri FOCILLON. *Les Primitifs français*, par Louis DIMIER. *Mantegna*, par André BLUM. — Paris, H. Laurens, 3 vol. in-8°, 24 pl., à 2 fr. 50 l'un.

— *Le Style Louis XIV. Charles Lebrun, décorateur et architecte*. Avec une notice historique de G. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD. — Paris, Ch. Massin, in-fol., 30 pl., 35 fr.

— *L'Art de notre temps. Manet*, par L. HOURTICQ. *Daumier*, par L. ROSENTHAL. — Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 2 vol. in-16, 48 pl., 3 fr. 50 l'un.

— *Jacques Callot, maître graveur (1593-1635)*, par Pierre-Paul PLAN. — Bruxelles, G. van Oest, in-4°, 284 fig., 150 fr.

— *Klassiker der Kunst im Gesamtausgaben. Hans Holbein d. J.*, herausgegeben von Paul GANZ. — Stuttgart, deutsche Verlagsanstallt, gr. in-8°, 252 fig.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



LE RÉALISME POPULAIRE DANS L'ART DES PAYS-BAS

HIERONYMUS VAN AKEN, DIT JÉROME BOSCH

(VERS 1460 † 1516)

Jérôme Bosch compte au premier rang des maîtres célèbres mal connus ou méconnus. Beaucoup veulent voir en lui un type absolu d'excentricité esthétique. Peut-être apparaîtra-t-il moins excentrique si l'on a soin de l'envisager dans son milieu et dans son temps. L'extrême singularité de ses fantasmagories n'a que trop détourné l'attention du reste de ses œuvres. Peut-être arrivera-t-on à se convaincre, d'une part, que ses scènes infernales ne sont pas uniquement des *drôleries* et, de l'autre, qu'on ne saurait le tenir exclusivement pour un artisan de visions cornues. Ses tableaux sont rares et dispersés. Les critiques (surtout en France) ont été le plus souvent induits à en analyser quelques-uns isolément, à la rencontre, sans chercher à se former et à donner une idée d'ensemble de sa carrière. Par suite, son rôle historiquement essentiel au profit de l'évolution de l'art septentrional, son ascendant de peintre

totalement animé du génie populaire, ouvrant sans réserve à l'âme et à l'humeur du peuple les données mystiques et religieuses, créant un mode d'expression nouveau et aboutissant à la peinture des mœurs, est demeuré obscur. Si peu d'hommes ont exercé sur leur temps et sur le prochain avenir une action semblable, il est juste que celui-ci soit honoré en dehors de tout malentendu de détail, dans la claire et centrale conscience de ses vues, de ses exemples. La présente esquisse a pour premier objet de résumer et de grouper, sur le grand artiste, les notions bien établies. Et puisse-t-elle, en conclusion, avoir fait au moins sentir en lui le nécessaire précurseur des réalistes affranchis des formules, libres interprètes de la vie commune aux Pays-Bas !

Ce que nous savons par les textes de l'existence d'un maître si étrangement personnel est peu de chose. Suivant l'apparence, sa famille était venue à Bois-le-Duc (*Hertogen Bosch*) d'Aix-la-Chapelle (*Acken* ou *Aken*), car elle portait le nom de « Van Aken », c'est-à-dire « d'Aix ». Lui-même dut naître à Bois-le-Duc, puisqu'il n'eut jamais à y acquérir le droit de bourgeoisie et qu'il signa ses ouvrages d'une partie du nom de la ville (*Bosch*) ajoutée à son prénom particulier (*Hieronymus*). Très probablement, il y reçut son instruction complète, s'y mit en évidence, ne s'en éloigna guère. Comme il y était né, il y mourut. Dès l'année 1493, il y dessinait des vitraux pour la chapelle de la Confrérie de la Croix, à l'église Saint-Jean. En 1504, il peignait pour Philippe le Beau un *Jugement dernier* de grandes dimensions : c'est donc qu'il avait déjà fait ses preuves. Sa production fut considérable, fort répandue, gravée de bonne heure et très imitée. Lors de la prise de Bois-le-Duc, en 1629, l'église Saint-Jean s'enorgueillissait encore de ses tableaux *la Création du monde, Salomon et Abigaïl, l'Adoration des Mages, la Prise de Béthulie, Judith et Holopherne, Esther devant Assuérus*. Le clergé obtint du vainqueur, Frédéric-Henri, la permission de retirer ces peintures. Si l'on en croit l'ancienne inscription du *Livre d'Heures* de Philippe de Clèves, manuscrit de la bibliothèque du duc d'Arenberg, à Bruxelles : *Hieronymi Boscii propria manus,...* Bosch aurait fait des travaux d'enlumineur. Au Palais royal de Madrid, des tapisseries du *Jugement dernier* et de divers épisodes de la *Vie de saint Antoine* sont données comme tissées d'après des patrons de lui, chose possible. Les



Ecce Homo.

Musée de l'Escurial.

gravures qu'on lui attribue sont douteuses. Alexandre Pinchart les estime de la main du graveur-architecte Alart du Hammeel, dont la carrière s'est faite à Bois-le-Duc, à Louvain et à Anvers[1]. Jérôme Cock, le peintre-graveur éditeur d'estampes anversois, a publié bon nombre de planches, notamment du burin de Pierre de Merica, reproduisant de ses compositions. Maints artistes s'en sont inspirés, le vieux Breughel en tête. Au rapport de Philippe de Guevara, par qui d'importants ouvrages de Bosch passèrent en Espagne, l'artiste avait un élève adroit à pasticher sa manière et qui n'hésitait pas à signer ses pastiches du nom du maître pour mieux les vendre[2]. En réalité, nous verrons plus loin que les pasticheurs et les continuateurs de Hieronymus sont légion, mais qu'ils ont eu la plus grande action sur le développement de la peinture flamande.

L'auteur du *Schilderboeck* nous spécifie judicieusement le goût et certains procédés du maître. Bosch a peint à l'huile et en détrempe. Ses œuvres traitées par ce second moyen ont, malheureusement, succombé au temps et surtout à l'acharnement des restaurateurs. D'une façon générale, il enlève ses morceaux largement, souvent du coup. Il conserve l'usage ancien de tracer complètement ses compositions sur le blanc du panneau et de revenir ensuite, par une légère teinte transparente pour les carnations, attribuant une part considérable dans l'effet aux « dessous ». Il rompt à la tradition des draperies à cassures multipliées. Ses inventions de démons, spectres et monstres infernaux étonnent l'écrivain qui les juge « moins agréables que terrifiants ». Mais Karel nous donne aussi quelque aperçu des tableaux qu'il a pu voir de l'artiste et rien n'est plus instructif. C'est une *Fuite en Égypte* où Joseph demande son chemin à un paysan. « Au fond est un rocher de forme fantastique, disposé comme une hôtellerie, avec de curieux épisodes, tels que le jeu d'un ours qu'on fait danser pour de l'argent. » C'est un *Enfer* comportant la descente du Christ aux limbes pour la délivrance des patriarches et une scène de Judas cherchant à s'échapper et pris au cou par une corde à nœud coulant et pendu. « On voit là les monstres les plus étranges. Il faut admirer l'art du peintre à rendre la flamme et

1. En dehors du *Schilderboeck* et des commentaires de M. H. Hymans, dans l'édit. française, Cf. Pinchart: *Jérôme van Acken et Alart du Hammeel* (*Bulletin de l'Académie royale de Belgique* 1858) et *Archives des sciences, lettres et arts de Belgique*.

2. *Commentarios della pintura*, Madrid, 1787.

la fumée. » C'est un *Saint moine disputant avec les hérétiques* et faisant jeter dans un brasier, pêle-mêle, leurs livres et le sien, afin que Dieu, par un signe sensible, montre de quel côté est le vrai. Le livre du saint est immédiatement repoussé du brasier par une force surnaturelle. Flamboiement, bois fumant et cendreux, tout est représenté en perfection. De plus, le moine et son compagnon sont *graves et dignes;* au contraire, les autres figures (les hérétiques) sont *grotesques* à plaisir. C'est encore un *Portement de la croix* en lequel Bosch a tenu son style plus sérieux qu'à l'ordinaire. Que si, pour complément, nous nous souvenons de la présence d'une *Tentation de saint Antoine* de Hieronymus chez Marguerite d'Autriche, d'un *Crucifiement* et d'un épisode de *Chirurgien extrayant du cerveau du patient la pierre de folie*, possédés, entre autres originaux de l'artiste, à la fin du XVIe siècle, par l'archiduc Ernest, et d'autres panneaux mentionnés par des textes, nous en venons à nous expliquer le genre du producteur. Son répertoire



LE PORTEMENT DE CROIX.
Musée de l'Escurial.

se décompose en quatre classes de sujets : 1° les sujets religieux à personnages à mi-corps ou en pied, de grandeur naturelle ou de petites proportions, et où s'opposent des visées très nobles et des éléments populaires et communs; — 2° les sujets diaboliques ou fantastiques; — 3° les sujets allégoriques ou moralités, — et 4° les sujets anecdotiques ou scènes de mœurs. Et ce qui prime tout, en définitive, dans ses manières de voir, non pas entièrement nouvelles, puisque le « Maître de Flemalle », le peintre-graveur Martin Schön ou Schongauer, de Colmar, le graveur anonyme dit « le Maître de 1466 » et, principalement, le graveur non moins mystérieux dit « le Maître de 1480 ou du cabinet d'Amsterdam » les avaient fait pressentir, mais développées pour la première fois avec tant de volonté et d'ampleur, c'est une violente affirmation de l'esprit du peuple de Néerlande.

Ses pages qui n'ont point péri rentrent toutes sous ces quatre rubriques. Les plus nombreuses sont en Espagne, à cause de l'admiration qu'eurent successivement Don Felipe de Guevara, fils du garde des tapisseries de Marguerite d'Autriche, pour le talent du maître, et le sombre roi Philippe II pour ses tableaux de visionnaire. Mais il est indispensable de les étudier cycle par cycle.

I. Sujets religieux

Quand on a vu, au musée de Valence, le tableau de forme circulaire de l'*Ecce Homo* ou, à l'Escurial, sa répétition originale, on n'oublie plus cette image de l'homme de douleur, à demi nu sous son royal manteau de dérision, couronné d'épines et le sceptre de roseau à la main, entouré de cinq types d'humanité courante diversement et puissamment significatifs. Un juge impassible, au long cou, au visage osseux, tête étroite coiffée d'un bonnet rond bizarrement gonflé, symbolise la faillible autorité qui se croit à l'abri de l'erreur ; un bourgeois ébouriffé, aux lèvres serrées, dissimule mal sa conscience mauvaise ; un gros citadin, au large feutre relevé, piqué sur le côté d'une flèche, insigne d'une corporation, marque le parfait contentement de soi ; un rustre éclate de rire ; un soudard vomit l'injure à l'Innocent condamné en tendant vers lui, d'un geste brutal, son bras et son poing ganté de fer. Jamais la peinture n'avait défini encore en traits

si physiologiques la honteuse misère du vain orgueil, de la lâcheté, de l'égoïsme, de la moquerie haineuse et de la stupide violence, encerclant le Juste sublimement résigné au sacrifice. Une demi-figure et cinq bustes ont suffi à tout exprimer. Non moins saisissant, au même palais de l'Escu-



Le Portement de Croix.
Musée de Gand.

rial, est la *Marche au Calvaire*, avec le Christ chancelant sous le faix de la croix et flagellé par un bourreau chauve, tandis qu'un vieux Pharisien à la barbe blanche s'incline vers le charitable Simon de Cyrène pour lui insinuer le doute. Ce mode de commenter populairement les scènes sacrées par l'opposition de la vulgarité physique et de la laideur même à la beauté morale, se rapproche sans contredit de la conception dramatique du « Maître de Flemalle », mais les types, le dessin nerveux et hardi, le

modelé tour à tour sommaire et précieusement traité en « clair-obscur », la couleur tantôt rude, tantôt moelleusement fondue, mais toujours forte, est la plus individuelle nouveauté. A Berlin, dans un *Ecce Homo* aux petites figures en pied, de la collection von Kaufmann, et très différent de celui du roi d'Espagne, un Pilate, d'une indicible cautèle, présente le Sauveur du haut d'une estrade à une foule odieusement impitoyable, composée des personnages ordinaires et si reconnaissables du peintre. Au musée de Gand, une seconde *Marche au Calvaire* entasse de sinistres figures autour du Christ martyr, conduit, sa croix sur l'épaule, là où il doit être crucifié. En tête du cortège s'avance un reître énorme, rubicond, les yeux injectés de sang, la moustache hérissée, les joues débordantes, le casque de travers. Le bon larron, barbu et pâle, lié de cordes et terrifié, chemine entre un frénétique qui l'invective et un Pharisien renfrogné, aux lèvres bestiales. Au premier plan, le mauvais larron, hirsute et trognonnant, se retourne pour répondre par un défi aux brutes qui l'insultent de leurs rires cruels. Des soldats de cauchemar, un affreux vieillard édenté, un homme coiffé d'un paradoxal chapeau nuancé comme un arc-en-ciel, d'où retombent des anneaux suspendus à des fils de métal, défilent en désordre. A l'angle gauche du cadre, la secourable Véronique, en coiffe bleuâtre, déploie le linge de la Sainte Face. Quelques-unes des figures ne sont peintes qu'en grisaille, soit que l'exécution n'ait pas été terminée, soit que les glacis aient disparu. Certains morceaux se prévalent, par contre, de délicatesses de tons raffinés. Ce tableau, de même que le précédent, nous montre d'ailleurs le rattachement d'une notable partie de l'œuvre de Bosch aux spectacles des *Mystères*, traduits d'une verve outrancière et fantasque[1]. Il conviendra, tout à l'heure, de revenir brièvement sur ce point de vue.

En un cercle d'idées plus calmes mais non moins curieuses, *l'Adoration des Mages* du Prado, de Madrid, commande et retient l'attention. Sous une branlante et ouverte masure de clayonnage et de chaume, la Vierge, assise, les pans de son manteau ramenés sur ses genoux, tient en ses mains le très petit Enfant Jésus. A ses pieds s'est agenouillé le

1. Sur l'*Ecce Homo* Kaufmann, exposé à Bruges en 1902 sous le n° 137 (H. $0^m,75$. L. $0^m,61$), cf. L. Maeterlinck, *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, t. I — Sur le *Portement de croix* de Gand (même exposition, n° 285 du catal. H. $0^m,72$. L. $0^m,78$), cf. L. Maeterlinck, dans la *Revue*, 1906, t. II.

plus vieux Mage, en grande chape rouge. Le second roi, en tunique verte à camail brodé, s'apprête à rendre son hommage à l'Enfant Dieu. Plus à notre gauche, debout, costumé de blanc, étrange et superbe, le Mage noir s'arrête avec respect, portant contre sa poitrine un beau vase



L'ADORATION DES MAGES.
Madrid, Musée du Prado.

d'offrande couronné d'une figure d'oiseau de proie en or ciselé. Par le trou béant de la porte, des hommes regardent sans oser faire un pas. Deux bergers, afin de satisfaire leur curiosité, ont escaladé le toit de chaume. D'autres glissent leur tête aux brèches de la cloison. Ainsi, jusque dans un sujet si poétique et si solennel, s'accuse l'humoristique observation de l'artiste. Au fond s'élargit une plaine semée d'accidents pittoresques et sillonnée de cavalcades, limitée par des montagnes d'où

émerge une grande ville pleine de monuments. Bosch est un paysagiste de race — il l'a déjà prouvé dans la *Marche au Calvaire* de l'Escurial — et son paysage offre un caractère tout particulier de rusticité panoramique. Il déborde, ici, sur les deux volets, où prient, les genoux à terre, le *Donateur* et la *Donatrice*, sous les auspices de leurs patrons saint Pierre et sainte Agnès (?). Aucune composition de Bosch n'est ni plus pondérée, ni mieux peinte, ni plus originalement digne de son objet[1]. En l'église d'Anderlecht, M. Hulin a, le premier, signalé une *Adoration des rois* tout autre, de la main de Hieronymus. Elle est fort belle, quoique, partiellement, très repeinte. Le musée de Vienne expose encore du maître de Bois-le-Duc une scène légendaire, le *Martyre de sainte Julie*, crucifiée en vêtements de princesse, devant une assemblée dont plusieurs des personnages caractéristiques nous sont familiers. Le lecteur peut, dès maintenant, se rendre compte de la richesse de ce répertoire, autant que de sa singularité.

II. Sujets diaboliques ou fantastiques

La seconde catégorie des tableaux de Bosch comprend ses fantasmagories religieuses, généralement appelées « diableries ». On sait par la notice de van Mander et les vers latins de Lampsonius joints au portrait gravé du peintre que les amateurs du temps de l'humaniste considéraient surtout Hieronymus comme l'évocateur des *démons et spectres* volants de l'Érèbe, des *demeures du Tartare* (*tartareæ domi*) et des *profondeurs de l'Averne* (*sinus imus Averni*) — autrement dit du monde des fantômes. Cette phraséologie classique, si mal appropriée aux moins classiques des conceptions, prête une importance excessive à l'une des branches de l'art d'un producteur fécond, au détriment des autres branches. Mais elle ne doit pas induire, par réaction, à en ravaler l'intérêt, d'autant plus que l'artiste mêle à ses chimères nombre d'éléments réels.

1. Cette *Adoration des Mages*, n° 1175 du cat. du Prado 1904 est de forme cintrée. H. 1 m. 33, L. du panneau central, 0 m. 71. — Elle provient de l'Escurial. Elle passe pour avoir été commandée à l'artiste par la famille hollandaise van Schryver et pour être restée jusqu'en 1629 en la cathédrale de Bois-le-Duc. Elle a fait partie de la collection de Philippe IV. On en connaît des copies anciennes aux musées de Saint-Omer, d'Avignon et d'Amsterdam.

Les « diableries » ont leur source évidente dans l'art du moyen âge, qui a prodigué les monstres infernaux, sous des formes voulues effrayantes ou burlesques, en sa littérature, en sa sculpture, en sa peinture. Qu'on se rappelle les détails des *Jugements derniers* des peintres byzantins et ceux



LE JUGEMENT DERNIER.

Ancienne collection Pacully.

des *Jugements derniers* sculptés aux frontispices de nos cathédrales françaises ; les démons représentés en peinture au XIIe siècle au mur d'une des chapelles de Saint-Julien de Brioude ; les incarnations démoniaques décrites dans la *Divine Comédie* de Dante et dans les poèmes des visionnaires de l'école franciscaine, s'ajoutant à tant d'autres visions de moines anciens du midi et du nord ; les *Jugements derniers* peints par Giotto au

palais du Podestat de Florence et à l'Arena de Padoue, et par ses successeurs immédiats, les retables sur le même sujet des van Eyck et de leur suite ; les gravures plus récentes du « Maître de 1466 » et de Martin Schön. Qu'on ait ce fait bien présent qu'une part considérable est faite, dans les *Mystères,* aux épisodes de « diablerie », terrifiants ou égayants. Qu'on se souvienne encore des contagions de la sorcellerie au xve siècle, du trouble et des fausses croyances qu'elles engendraient et des répressions auxquelles elles donnaient lieu. Enfin, qu'on ne perde pas de vue le goût septentrional pour les expressions phénoménales singulières. On reconnaîtra que le genre fantastique répond à des traditions bien constatées, évoluant avec les idées de la foule, et que son aboutissement en un talent d'artiste aussi prédestiné que celui de Jérôme Bosch à des données pareilles est assez naturel.

Bosch a peint, probablement plusieurs fois, *le Jugement dernier, la Chute des anges rebelles, la Descente du Christ aux limbes, les Péchés capitaux, la Tentation de saint Antoine.* Ces œuvres ont laissé des traces en des textes ; certaines se sont conservées en original ; presque toutes ont eu des répliques, des copies ou des imitations, dont beaucoup se retrouvent, et plus d'une a tenté le burin des graveurs, spécialement dans l'officine anversoise de Jérôme Cock. Les informations ne nous font donc pas défaut, bien que l'intervention des copistes soit une grande cause de trouble pour l'étude et la connaissance précise de ce cycle de productions du maître. On voit, au musée de Vienne, un triptyque du *Jugement dernier,* longtemps mis sous son nom et regardé par des érudits comme une réplique de la peinture exécutée en 1504 pour Philippe le Beau. La découverte d'une lettre gothique, prise d'abord pour la lettre M, fit penser à un monogramme de Jan Mandyn, à qui l'on crut devoir attribuer le triptyque. Depuis, on a constaté que l'œuvre ne répond pas à la facture de l'unique tableau connu et signé de Mandyn, à la galerie Corsini de Florence ; que la fameuse lettre M est un B renversé et qu'elle se rencontre communément tracée, comme elle l'est ici, sur une lame de couteau en d'autres compositions réputées de Bosch, par exemple *les Sept péchés capitaux*, *le Chariot de foin* et *les Délices terrestres* de l'Escurial. Y faudrait-il reconnaître un monogramme de Bosch lui-même ou toute autre chose qu'un monogramme ? Toutes les hypothèses ont le



JÉRÔME BOSCH. — LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX.

Partie antérieure.

Palais de l'Escurial

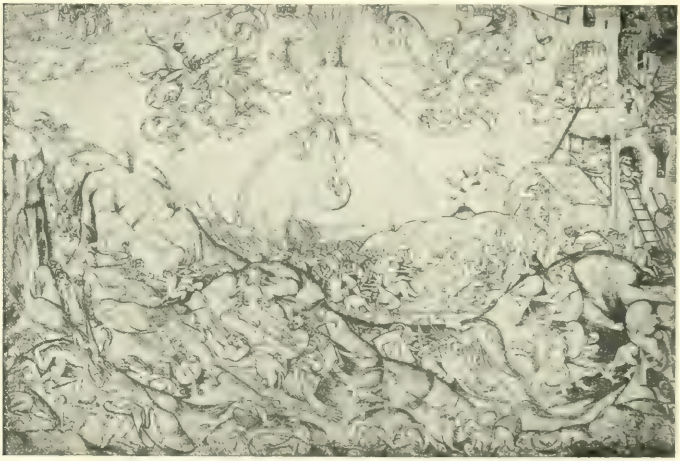
champ libre et tous les doutes sont permis[1]. Ce qui est certain néanmoins, c'est que nous avons là, pour le moins, de magnifiques répétitions d'inventions de Hieronymus et des manifestations de son style certifiées par l'estampe publiée par Jérôme Cock, d'après un triptyque de Bosch (*Jugement dernier* et ses volets). Si l'on n'eût relevé, en 1898, la signature de Breughel le Vieux et la date de 1562 sous la bordure de *la Chute des anges rebelles,* au musée de Bruxelles, jamais on n'aurait repris au peintre de Bois-le-Duc cette vision directement issue des siennes et qui reproduit en partie l'œuvre du Belvédère viennois. *La Descente du Christ aux limbes,* indiquée par van Mander, nous apparaît peut-être en original à Hampton-Court et en réplique au musée de Prague. A l'Escurial sont exposés *les Sept péchés capitaux,* c'est-à-dire la célèbre *Mesa* de Philippe II, formellement déclarée authentique par le texte de Guevara; le triptyque du *Chariot de foin*, comprenant, sur le volet gauche, la double évocation du paradis terrestre, si vite perdu par nos premiers parents, et de la chute des mauvais anges, premier châtiment et première expansion du mal en ce monde, et, sur le volet droit, l'évocation de l'enfer; puis, la légendaire *Tentation de saint Antoine,* d'où procèdent les copies à variantes du Prado, du palais d'Ajuda près Lisbonne, du palais Colonna à Rome, des musées de Bruxelles, d'Anvers, d'Amsterdam, de Bonn, de Wœrlitz, de Cologne, etc.[2]. Au Prado, c'est encore, parmi quantité de répétitions précieuses, le tableau d'un *Jeune homme à qui un ange dévoile les supplices des damnés dans l'enfer* (n° 1181).

Ces scènes se caractérisent par une multitude de figures diaboliques d'une stupéfiante complexité. Tels de ces monstres n'ont qu'une tête plantée sur des jambes et point de corps; tels ont un groin de porc, un mufle d'animal, un bec d'oiseau gigantesque et grimaçant; tels sont des poissons, des crustacés, des insectes, des crapauds, ou plutôt des com-

1. Sur cette question, cf. : 1° pour le monogramme, Hermann Dollmayer, *Hieronymus Bosch* (dans *Jahrb. des Kunsthistor. Samml. des Allerhœchsten Kaiserhauses*, Vienne, 1898). — Contre le monogramme, cf. Gustav Glück : *Zu einen Bilde von H. Bosch* (dans *Jahrb. des Kœngl. Kunstsamml*, Berlin, 1905), et von Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemalde Samml.*, t. V, 461. M. von Frimmel va jusqu'à se demander si la lettre B renversée ne serait pas une simple marque de coutelier de Bois-le-Duc, ville connue au xv° siècle pour sa bonne coutellerie. Cf. aussi Maeterlinck, *les Imitateurs de Bosch*, dans la *Revue*, 1908, t. XXIII, p. 145.

2. Les trois copies du palais Colonna, du musée de Bruxelles et du musée d'Anvers sont décorées de signatures dues à des faussaires.

posés d'éléments contradictoires, élancés ou trapus, charnus ou décharnés, squammeux comme des lézards, visqueux comme des raies, munis d'appendices comme des pieuvres, velus comme des singes, cornus comme des boucs, ailés comme des chauves-souris, pourvus de trompes, de queues, d'antennes, de griffes, de dents saillantes. Il en est qui bondissent et volent, d'autres qui se glissent en rampant. Nous en voyons en la structure desquels s'amalgament des organes humains, des portions



Le Jugement dernier.

Gravure d'Alant du Hamel, d'après une œuvre perdue de Jérome Bosch.

hideuses de squelettes, des détails végétaux, des ustensiles de matière inerte. Un diable est fait d'un œuf porté sur des pattes de sauterelle et prolongé d'une queue de saurien. Celui-ci a des fleurs pour oreilles et pour museau une flûte à six trous. Celui-là se constitue de chair et d'os... et de poterie. D'énormes poissons, construits et gréés à la façon des navires, transportent des gnomes captifs dont les extrémités s'étirent, au dehors, à travers des ouvertures pareilles à des hublots. Parfois même, (notamment dans le volet du paradis de l'Escurial), ces vivants esquifs semblent servir aux jeux des élus. A ce monde informe et difforme,



Le Paradis, le Jugement dernier, l'Enfer.

Copie d'une peinture de Jérôme Bosch. — Vienne, Académie des Beaux-Arts.

réaliste et chimérique, extravagant, lugubre et comique, les signes d'une dérisoire humanité se superposent. Ces êtres inouïs tiennent en main des objets inexplicables, disparates, charivariques : un bâton surmonté d'une roue, un croissant, un plat ou un pot baroque, une arme excentrique, un instrument de musique, un instrument de torture. Ils se couvrent d'oripeaux sans noms, ils se coiffent d'entonnoirs. Ils ont pour fourmilières des édifices insensés, en forme de broc gigantesque ou d'entonnoir encore. Ils émergent de gouffres embrasés d'où montent fumée et flammes, de châteaux et de ruines sinistres, projetant des lueurs de fournaises aux reflets rouges, jaunes, verts. Ils s'agitent parmi toutes sortes d'innomables engins. Que représentent-ils ? Sans doute les péchés, les vices, les fléaux, les peines. On connaît une estampe d'un *Jugement dernier* où les figures du paradis et de l'enfer sont numérotées. C'est donc que la planche était accompagnée d'un commentaire. Comment ne pas deviner, par dessus tout, l'effréné caprice de l'artiste grisé par les intermèdes de diableries des *Mystères* et les subtilités des jeux des chambres de rhétorique, sur des thèmes populaires, les jours de fête ? Dans les épisodes fréquents que le peintre fait s'accomplir sur l'eau, on nous convie à deviner des interprétations paradoxales des joutes nautiques aimées des peuples marins [1]. Nul ne peut plus, au demeurant, pénétrer tout le secret de si déconcertants spectacles tournés en visions falotes, alors que, pour les saintes figures sacramentelles, on n'a pas sensiblement rompu aux traditions des Rogier et des Memling. En tout cas la longue fortune réservée aux « diableries » atteste l'intérêt qu'on y attache. Si Jérôme Bosch en a recueilli les données et s'il les a renouvelées et poussées selon son humeur à leurs extrêmes conséquences plastiques, que de peintres se sont engagés dans sa voie ! Après Hieronymus, c'est Jean Prévost, de Mons, c'est Jan Mandyn, de Harlem, c'est Pieter Huys, c'est Jan Crabbe, de Malines, c'est Franz Verbeeck, c'est Met de Bles, c'est Breughel l'Ancien et sa lignée, c'est Teniers le Vieux et sa suite. Une nouvelle école néerlandaise s'élabore en ces « drôleries », qui se sauvera par « les sujets drôles » des dilettantismes italiens. Cela nous dit la force du mouvement.

(A suivre.) L. DE FOURCAUD

1 Cf. R. de Bastelaer et Hulin de Loo : *Brueghel l'Ancien* (Bruxelles, 1906). *Introduction.*



Fin de journée.

FRANK BRANGWYN ET SES EAUX-FORTES[1]

On a déjà beaucoup écrit, à travers les revues d'art du monde entier, sur Frank Brangwyn, qui apparaît assurément comme la personnalité la plus accusée de l'art anglais contemporain. Suivant même l'habitude qui tend à se répandre, une monographie lui a été consacrée, il y a environ un an, par M. Walter Shaw-Sparrow[2], quoique l'artiste soit bel et bien vivant, dans sa pleine maturité, et que son œuvre ne puisse nullement être considérée comme close. Je ne retiendrai donc des détails biographiques répétés ailleurs que ce qui sera nécessaire à la plus complète compréhension de sa nature et de ses ouvrages ; et je me proposerai surtout de définir de façon plus précise son tempérament, en cherchant à établir ses parentés d'inspiration et de conception, et à déterminer en lui la part de données assez complexes. Je voudrais examiner spécialement son œuvre gravé et dire un mot de ses plus récentes eaux-fortes, qui forment la matière d'illustration de cette étude.

Nous sommes un bon nombre à nous rappeler l'impression profonde et neuve que nous produisit le tableau des *Boucaniers*, une barque montée

1. Une importante exposition d'eaux-fortes de Frank Brangwyn, organisée par la Galerie d'Art décoratif, a eu lieu le mois dernier chez MM. Durand-Ruel.

2. *Frank Brangwyn, his work.* Londres, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co.

par des pirates turcs, avec son intensité de couleur si imprévue et si puissamment accordée : la voile d'un rouge de sang caillé, les visages de cuivre, sur l'opaque indigo de la mer. C'était au Salon de 1893, et dans l'ancien Palais de l'Industrie, ce qui paraît nous ramener déjà à des temps



Le Moulin noir.

immémoriaux. Je me rappelle notamment l'enthousiasme d'Ary Renan pour cette vision forte et splendide, pourtant si éloignée de ses propres recherches d'harmonie, mais qui émouvait sa sensibilité si vibrante d'artiste. M. Léonce Bénédite nous a conté comment, dans la commission des musées, trois voix audacieuses demandèrent immédiatement l'acquisition du tableau pour le Musée du Luxembourg. Ce n'est pas que la toile ne fût pourtant discutée en France et qu'elle triomphât d'emblée, alors que le



peintre rencontrait dans son pays de violentes oppositions. Cette juxtaposition de tons presque égaux en puissance, et non juxtaposition de valeurs, inquiétait ceux-là mêmes qu'une irrésistible sympathie attirait. Mais dès lors, par ses défaillances ou ses particularités de parti pris, comme par ses mérites, le tableau révélait les caractères essentiels de la personnalité du jeune artiste : des dons exceptionnels de visionnaire et une recherche de combinaison décorative[1].

La formation de Frank Brangwyn avait été à la fois étrangement normale et inhabituelle : j'entends qu'elle avait laissé une large part au développement instinctif du jeune homme, tout en l'accoutumant dès son enfance aux travaux d'art ornemental, et il ne s'était pas astreint à l'apprentissage régulier des écoles. Sa famille, d'origine galloise, était depuis assez longtemps établie à Bruges, où il est né lui-même en 1867 ; et c'est là que son père, architecte, travaillait à la décoration intérieure des églises, en dirigeant aussi des ateliers de broderie destinée aux ornements sacerdotaux. Tout enfant, le jeune Brangwyn eut donc l'habitude des œuvres décoratives et fut initié aux matières et aux métiers précieux. Cette éducation se poursuivit bientôt à Londres, où sa famille vint habiter lorsqu'il avait dix ans. Il entra bien à l'école d'art de South Kensington, mais travailla surtout par lui-même, choisissant les modèles qu'il allait copier au Musée de Kensington, et notamment des moulages de Donatello. C'est là qu'il fut remarqué par William Morris. On sait que Morris, poète, sociologue et décorateur, avait fondé dès 1861 des ateliers, puis un magasin de vente dans Oxford street, pour tout ce qui concernait l'ameublement et le décor de la maison, avec des collaborateurs tels que Dante-Gabriel Rossetti, Ford Madox Brown, Burne Jones, l'architecte Philipp Webb et quelques autres. Frank Brangwyn entra dans l'atelier de William Morris, qui commença par lui faire copier des tapisseries flamandes, puis l'employa à tracer des modèles divers de tapis ou d'étoffes. Il y resta trois ans, et ainsi se forma chez lui cette habitude d'arrangement, ou plutôt ce naturel besoin d'entente et de correspondance entre les divers éléments d'une œuvre, et aussi ce goût de l'assortiment des tons, analogue à ce qu'il pourrait être pour les laines d'un tapis. Il traite les taches coordonnées de son tableau avec la même pénétration moelleuse, la même impor-

1. *Les Boucaniers* sont entrés récemment dans la collection de M. Pacquement.

tance attribuée dans l'accord d'ensemble à la résonance propre de chacune. C'est, en effet, à la technique des tapis orientaux que peuvent le mieux se comparer, à l'origine, ses procédés de peinture, sorte de marqueterie de couleurs qui s'enveloppent et se baignent les unes dans les autres, mais en conservant la pureté de leur éclat.

Décorateur, il le reste d'ailleurs foncièrement. Ayant profité des leçons de Morris, il exécuta plus tard personnellement des cartons de tapisseries; des tapis à large décor, très heureusement conçus, pour M. Bing; des vitraux réalisés par Tiffany, qui peuvent rappeler ceux que dessina Ford Madox Brown pour l'église Saint-Martin à Scarborough, exécutés par William Morris. Il sut y profiter de ces verres nouveaux, coulés par le verrier américain, de teintes fondues et marbrées, d'épaisseurs variables, qui donnent au vitrail une douceur et une enveloppe encore inconnues, et par là il innova véritablement dans le genre. Il donna aussi le dessin de meubles ou de cuivres ajourés. Mais dans sa peinture même il demeure tout naturellement et largement décorateur. Ses peintures les plus considérables ont une destination murale précise : panneaux pour le « Royal Exchange » et le Hall des Fourreurs, à Londres, ou encore à Leeds, ou dans la salle anglaise de l'Exposition de Venise. On se rappelle aussi la frise à figures exotiques dont il rehaussa, rue de Provence, l'hôtel de l'Art nouveau Bing.

Il s'employa en outre à l'ornementation des livres : un *Don Quichotte,* Walter Scott, puis le *Rubaiyat* d'Omar Khayam. Plus récemment encore, à l'occasion du couronnement du roi George V, il imagina une décoration des rues de Londres, dont il ne reste malheureusement aucune trace.

En même temps que de son ancienne accoutumance décorative, l'œuvre de M. Brangwyn profitait de la singulière éducation de l'œil qu'il avait acquise de très bonne heure. A peine sorti de chez Morris, il réalise les rêves de voyages longuement formés et se met à courir le monde. Ce sont les pays maritimes qui le tentent; il réussit à s'embarquer sur un navire marchand, en peignant le bateau et son équipage. Son avidité d'images nouvelles, de climats, de couleurs et de lumières, cette convoitise des yeux qui fait les vrais peintres sont chez lui insatiables. De 1887 à 1895 environ, il s'emplit de visions exotiques : la Tunisie, la Turquie, l'Asie-Mineure, la mer Noire et le Danube; puis l'Algérie, le Maroc,

l'Espagne, l'Italie, l'Afrique du Sud, la Malaisie et le Japon. Dans ses pays de prédilection, Espagne, Maroc, Italie, il retourne à plusieurs reprises.



VILLAGE SUR UN ROCHER.

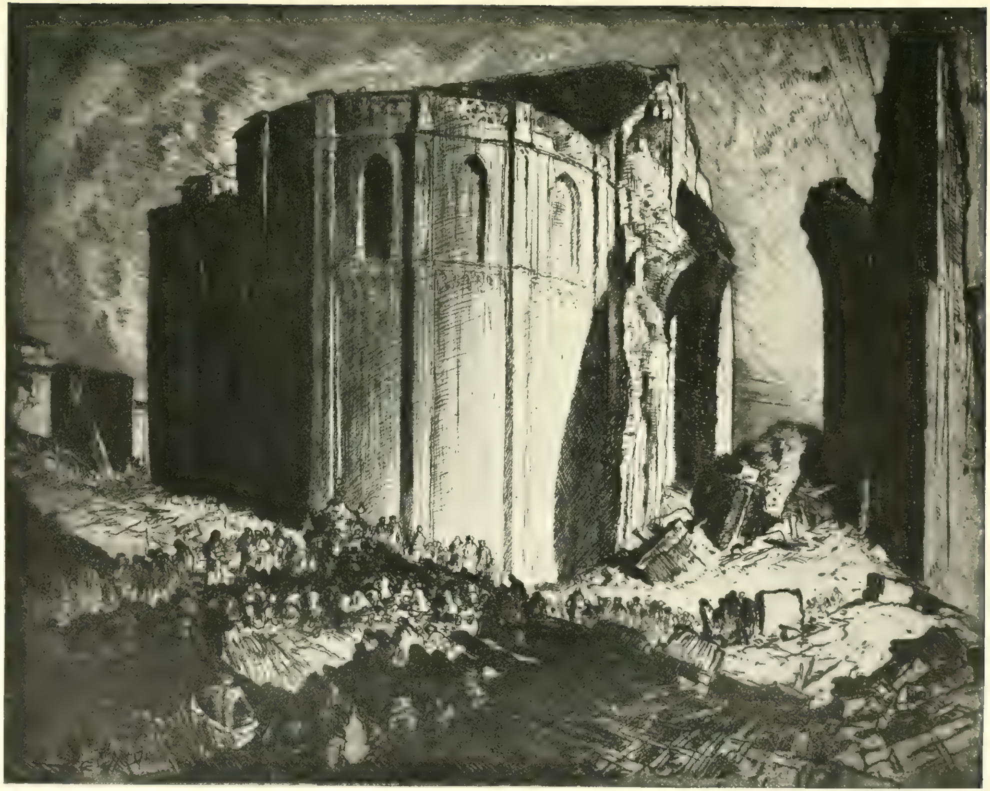
Son imagination picturale se développe donc au milieu des violences et des contrastes, en plein choc de spectacles neufs, parmi ces étrangetés et ces magnificences de l'Orient qui ont toujours hanté les peintres les plus puissants et les plus somptueux.

Il n'a donc connu de discipline que celle qui vient des styles et des métiers décoratifs. Pour le reste, on ne saurait avoir une éducation plus libre et plus aérée. De cette indépendance et de ce cosmopolitisme, chez un esprit avide aussi de voir de la peinture et qui connaît les galeries d'Europe, devaient naître des aspirations complexes, curieuses par la constitution de personnalité qui en résulte.

* * *

Pour déterminer les caractères qui apparaissent chez M. Brangwyn, il ne faudrait pas insister par trop sur ses premières années passées dans les Flandres. On doit cependant leur accorder une part d'influence. Il retourne encore volontiers à Bruges, à Gand ou à Furnes; il en a rapporté plusieurs eaux-fortes et il y a pris le sentiment du mystère enfermé des petites villes. Mais il a exprimé ces villes mortes avec une âme nouvelle et tout autrement qu'aurait pu le faire un Rodenbach, insistant sur les fantômes de maisons, la brume et le silence. Les architectures de Brangwyn prennent dans le désert plus de solennité; leur isolement a quelque chose de farouche. Il y a trouvé aussi des types, femmes en mantes ou mendiants éclopés, âprement marqués, avec l'accent d'un Breughel.

Ce qui spécifie avant tout M. Brangwyn, c'est le besoin d'exprimer toujours les sites, les figures ou les attitudes avec un caractère véhément. L'épanouissement et la joie de la vision portent les accords de formes et de couleurs à leur plénitude, non sans comprendre de grandes délicatesses de nuances et de rapports. Il a poursuivi cette délectation du ton, des volumes et des oppositions, jusque dans la nature morte. Ses parentés les plus évidentes le rapprochent de nos romantiques, de Delacroix et de Decamps très particulièrement. Même façon de composer exclusivement en coloriste, même lorsqu'il s'agit de noir et blanc, en vue de l'accompagnement et de la gradation des tonalités. Le ton est toujours en lui-même beau et précieux, traité d'ailleurs dans une pâte copieuse et mis en valeur encore par l'entourage. Il est bien rare que dans un tableau de M. Brangwyn ne se rencontrent à la fois des rouges, des bleus et des jaunes, magnifiquement dosés et accordés, et sertissant souvent des nus savoureux et marbrés. Rappelons-nous de même la bigarrure profonde



L'Abside de la cathédrale de Messine.

de *l'Entrée des Croisés à Constantinople* et le dos de femme blonde ployé du premier plan. A Decamps appartient plus spécialement la façon d'exprimer une figure par sa masse, se détachant souvent à contre-jour, plutôt que par ses traits particuliers : à Decamps, comme aussi à Millet, — par



SAINTE-SOPHIE DE CONSTANTINOPLE.

lequel nous savons que M. Brangwyn fut fort impressionné à ses débuts, — et à Daumier.

Au romantisme le rattache encore, avec ses dons de vision éclatante, éprise de suggestions orientales, la volonté de créer, pour ainsi dire, à chaque œuvre une entité plastique, enfermant dans ses éléments divers la raison d'être de son existence. C'est un ensemble organisé et réfléchi.

Il ne s'abstrait pas de son œuvre; il est, au contraire, avant tout un compositeur et ne peint jamais sur la donnée immédiate de la nature. Le spectacle qui l'a frappé, il le note plus encore dans sa mémoire que sur ses croquis, le porte en lui, le mûrit et l'achève. Il en parfait la signification picturale, seule valable pour un tempérament semblable au sien[1]. Il est donc tout l'opposé de l'« impressionniste » que voulait voir naguère en lui M. Augustin Filon.

Frank Brangwyn ne s'apparenterait pas si exactement aux romantiques s'il n'avait subi comme eux le prestige de l'Italie, et particulièrement de Venise. La peinture vénitienne peut faire sentir chez lui son reflet, à travers les romantiques, bien plus que celle de Rubens, dont on a voulu voir parfois l'influence. Venise elle-même et la Sicile sont sans doute les lieux où il retourne le plus fréquemment. Les sites vénitiens (la Salute, le Rialto, et tout récemment le Pont des Soupirs), comme Palerme et Assise, lui ont inspiré quelques-unes de ses plus belles eaux-fortes. J'ai eu l'avantage de pouvoir vivre auprès de lui assez longuement à Venise, il y a un certain nombre d'années, et de me rendre compte comment la lente contemplation chez lui prépare les œuvres. C'est une sorte d'absorption insensible de cette atmosphère et de ces spectacles au milieu desquels M. Brangwyn se meut avec délices. Le crayon ou le pinceau n'intervient qu'à la fin, avec décision. Par instinct et par choix, l'imagination de M. Brangwyn s'est imprégnée d'un traditionnalisme italien, qui apparaît çà et là dans son œuvre avec un charme de coquetterie. Ainsi en est-il dans le tableau qu'il intitule *le Vin*, et où un Bacchus alourdi boit à une tasse, en pressant contre lui une dame-jeanne de verre, ronde comme une boule de jardin aux transparences vertes. Dans un article récent du *Marzocco*, à propos de l'Exposition internationale de Rome, où le tableau figurait, M. Emilio Cecchi a voulu reprocher à l'artiste des préoccupations littéraires. Il n'en est rien. Ce n'est qu'un classicisme purement pictural; et l'on n'a qu'à se rappeler *les Buveurs* de Velazquez, présentant une fantaisie identique, pour comprendre cette reprise d'un thème consacré.

Et cependant, M. Brangwyn, si pressé qu'il soit d'aller respirer au Maroc ou en Italie, reste très Anglais. Il le reste d'abord par son caractère

1. Notons que c'est aussi là le mode de procéder le plus ordinaire de Delacroix.



Frank Brangwyn. — Le Pont des Soupirs, a Venise.

d'homme : très assimilateur pour tout ce qui est révélation extérieure des couleurs et des formes, il conserve dans ces milieux divers une sorte d'impénétrabilité sociale. Ce nomade, bronzé et brûlé comme un marin par les soleils et les océans, qui a frayé avec les hommes des quais dans tous les ports de la Méditerranée, qui a marchandé des oranges ou des étoffes à Tanger et à Jaffa, est incapable de formuler une phrase dans une langue étrangère. Il s'est fait une mimique subtile et un vocabulaire d'interjections. Mais son art se rattache bien aussi à l'école anglaise. Constable avait montré l'exemple de ces paysages s'imposant par masses, où dominent de préférence les formes arrondies : dômes de frondaisons, cumulus se gonflant dans le ciel, donnant l'impression d'une atmosphère pesante et affectionnant la nature par les temps d'orages. Avant Constable même, dès les toutes premières années du XIX[e] siècle, c'est un idéal analogue que révèlent les aquarelles de Cotman.

* * *

J'ai fait entendre qu'il n'y avait pas de différence essentielle de conception et de traitement entre la peinture de M. Brangwyn et ses eaux-fortes [1]. Ses gravures nous permettent cependant de découvrir en lui de nouvelles complexités d'inspiration. Là, comme dans ses croquis plus directs, nous saisissons mieux le caractère de son dessin. Nous y apercevons ce dont l'artiste est redevable à l'étude de Rembrandt. Le maître hollandais lui-même, dans son dessin, — soit croqué au crayon ou à la plume, soit gravé à la pointe, — ne se soucie pas toujours d'une exacte cohésion et de membres scrupuleusement attachés. Il ne craint point de conserver le caractère d'une indication rapide, prompte à fixer une attitude ou un mouvement dans sa silhouette ou son élan essentiel. M. Brangwyn s'est approprié cette construction des figures par des traits jetés, repris, emmêlés et noyés ensuite dans des hachures plus denses (ou chez lui par l'encre non essuyée sur la planche). La sensation de grouillement s'en dégage très puissante. C'est de même chez Rembrandt que M. Brangwyn a appris le secret de ses larges et pathétiques distributions de noirs et de blancs.

1. Le *Catalogue de l'œuvre gravé de Frank Brangwyn*, avec une préface de M. Henry Marcel, et un avant-propos de M. Hans Singer, conservateur du Cabinet des Estampes de Dresde, a été publié à Paris, par la Galerie d'Art décoratif, et à Londres (1908).

Jetez les yeux, chez Rembrandt, sur *les Trois Croix* ou sur *la Présentation au Temple*, — parfois dite « à la manière noire », pour la distinguer des autres planches du même sujet, et, bien qu'elle n'ait rien à voir avec ce procédé, — vous sentirez tout de suite les rapprochements que je signale.

Ces procédés, Frank Brangwyn se les est appropriés, il les a faits véritablement siens par une compréhension et un rendu personnels, avec une envergure inaccoutumée, et il a apporté aussi une sensation d'art très neuf par des sujets empruntés aux métiers modernes. Là encore on peut voir un signe de son tempérament britannique, que la vie pratique d'aujourd'hui attire ; mais il a dégagé des chantiers, des chaudières ou des ateliers une grandeur épique que n'envisagent point les *business men* de Sheffield ou de Liverpool. Avec sa compétence d'artisan, il a toujours été intéressé et amusé par le labeur manuel, et il a rapporté de partout des scènes de métiers bizarres.

J'ai parlé des architectures de M. Brangwyn à propos des petites villes flamandes. Les architectures, dans son œuvre gravé, jouent le rôle capital. Le terme consacré de *fabriques* leur convient d'autant mieux dans notre langue qu'il ne s'agit pas toujours de monuments vétustes, — arches de pont dressées sur le sombre mystère des eaux, vieux quartiers branlants, églises étalant des façades mouvementées[1], — mais souvent d'édifices en construction. L'artiste exprime magistralement la poésie des échafaudages. Ces échelles, ces passerelles volantes, ces tours de charpentes ajourées, par où jaillit une ville en travail, M. Brangwyn, en de vastes planches aux tailles profondes, leur donne l'allure tragique de squelettes de palais.

Un nom s'impose à notre mémoire à voir ainsi magnifiées les œuvres de pierre : c'est celui de Piranèse, non point seulement tel qu'il se révèle dans ses évocations de la Rome antique, mais mieux encore dans cette prodigieuse série, trop peu connue, des *Prisons*, par laquelle on sent que M. Brangwyn, à l'origine de sa carrière d'aquafortiste, a été puissamment impressionné. Ce sont les imaginations d'un architecte fastueux, habitué aux blocs du Palatin ou du Colisée : à travers des pans de murs, emplissant des planches immenses de leurs masses cyclopéennes, il déploie, lui aussi, des échafaudages, lance des ponts, suspend des poulies, fait tourner

1. Citons *le Pont de Barnard le Castle* (deux planches), *le Castello della Ziza*, *Village sur un rocher* (*environs de Cahors*), *l'Église Sainte-Austreberthe à Montreuil-sur-Mer*, *Notre-Dame d'Eu*.



Noire Dame d'Eu.

des escaliers dont on ne voit pas la fin. Voilà le maître qui a inspiré à M. Brangwyn jusqu'aux amples dimensions de ses eaux-fortes. Je sais un collectionneur qui s'est plu à placer sur ses murs la *Construction du nouveau musée de South Kensington* auprès d'une des planches des *Carceri*, pour mieux faire ressortir l'une par l'autre la puissance de ces visions.

Si de Piranèse à M. Brangwyn la parenté est aisée à établir, la filiation n'est pourtant pas tout à fait interrompue dans l'intervalle. C'est une gloire pour notre école romantique de pouvoir réclamer une grande part dans la formation de Frank Brangwyn ; mais d'autres artistes français, à la suite du romantisme, ont eu sans doute aussi sur lui une influence déterminante. Je ne sache pas que l'on ait jamais songé à rapprocher encore les eaux-fortes de Brangwyn de celles de Charles Meryon, et pourtant le lien entre elles m'apparaît d'autant plus certain que Meryon, en partie par suite de ses attaches de famille, a joui très vite d'un grand crédit en Angleterre, où son œuvre est peut-être encore aujourd'hui mieux connue qu'en France. Nous trouvons évidemment en Meryon le point de jonction entre Piranèse et M. Brangwyn. Un grand nombre des *Eaux-fortes sur Paris* sont déjà mises en pages comme pourrait l'être un Brangwyn, et nous y trouvons aussi l'usage répété des échafaudages piranésiens : ainsi dans *l'Arche du pont Notre-Dame, la Tour de l'Horloge, le Pont-Neuf,* et surtout *la Pompe Notre-Dame. L'Entrée du couvent des capucins français à Athènes* est bien faite pour nous montrer que chez Meryon aussi le souvenir de Piranèse était présent. Le goût des voyages est un autre point de contact avec M. Brangwyn : on sait que Meryon avait commencé par être officier de marine.

Mais il est un autre nom que je veux citer : celui de Gustave Doré. Non seulement la vision romantique se prolonge en lui, mais il a été un évocateur d'architectures étranges, particulièrement épris de l'Espagne comme M. Brangwyn et l'ayant précédé dans l'illustration de *Don Quichotte*.

C'est de Gustave Doré peut-être que vient l'habitude des architectures lumineuses sous un ciel plus sombre, auxquelles M. Brangwyn a donné encore plus de puissance, recourant volontiers à des effets nocturnes ou orageux, où la lumière est renvoyée par les édifices, non par le ciel.

Cette conception dramatique du monument, partie émouvante d'un décor et sorte d'être fantastique et grimaçant, a son point presque forcé

d'aboutissement dans la représentation des ruines. Aussi bien est-ce là le thème habituel de Piranèse, et nous avons vu que M. Brangwyn donne aux architectures en gestation le même sentiment d'édifices ravagés. Il ne saurait trouver prétexte mieux approprié pour suggérer, dans une construction humaine, ce qu'elle comporte de dignité sous les stigmates de sa décrépitude, et pour la placer en dehors du temps. Car ce sont bien là les perceptions confuses qu'entend susciter en nous M. Brangwyn. Les processions qu'il précipite sous le porche des églises, les foires même qu'il déchaîne sur la place, passent là comme passerait une caravane au pied du Sphinx. Ce sont des foules naines, perdues en bas, qui ne font que mieux sentir l'éternité de ces grands êtres muets. Pour ces ruines, M. Brangwyn a trouvé l'an dernier un motif particulièrement poignant. C'est Messine détruite qui lui a inspiré quelques-unes de ses dernières eaux-fortes; elles resteront assurément parmi les plus impressionnantes et les plus belles. Ce n'est plus la calme majesté des murs que le temps fait lentement redevenir poussière; on y saisit la marque violente du fléau. Des bras de fer se tordent entre les pierres.

Pour arriver à l'intensité de caractère qu'il recherche, M. Brangwyn traite l'eau-forte d'une manière extrêmement personnelle, et il est parvenu à en renforcer encore les effets. Jamais on n'avait usé de tailles aussi vigoureuses, labourant le cuivre, élargissant et embrouillant les sillons noirs suivant un métier très nouveau. M. Brangwyn a contribué pour une part capitale à créer ce que l'on peut appeler l'eau-forte de peintre. Whistler n'avait guère demandé à ce procédé que des croquis; M. Brangwyn a cherché, dans la gradation des noirs et des blancs, les valeurs et les couleurs, tout comme les larges dessins par masses le pouvaient faire déjà. Aussi la gravure n'est-elle pas chez lui un exercice presque purement technique, donnant matière à des états successifs. Il s'en sert, comme de la peinture, pour réaliser une vision fixe. Sa manière de procéder est donc directe et définitive, et de chaque planche nous ne possédons qu'un état unique. Pour arriver plus exactement à l'enveloppe et aux masses, il recourt abondamment aux délicats artifices de tirage. Le trait gravé ne donne pas tout; la planche se colore, les lumières et les ombres se distribuent suivant qu'on laisse traîner l'encre sur la surface du cuivre ou qu'on l'essuie. Le coup de torchon de l'imprimeur prend donc une grande

importance pour l'obtention de l'épreuve correcte. Quelques pièces cependant, notamment certaines planches recueillies en France, — *Sur le Lot*, par exemple, — sont entièrement obtenues par les tailles.

L'eau-forte comprise suivant cette conception très moderne est spécialement cultivée par un groupe d'aquafortistes anglais, qui a produit des œuvres d'une remarquable tenue. Il nous suffira de citer le nom de sir Alfred East.

Dans une étude sur un artiste en pleine et énergique production, comme l'est Frank Brangwyn, on ne peut pas conclure. Depuis la publication du catalogue de son œuvre gravé, de nouvelles planches s'y sont encore ajoutées : celles que nous reproduisons ici sont de ce nombre. Mais la puissante personnalité de l'artiste impose depuis longtemps l'attention et se détermine assez nettement pour qu'on puisse, non l'enfermer dans des bornes, mais essayer de la définir et établir en quelque sorte sa situation historique. Les promesses que M. Brangwyn nous donnait en 1893, il les a dès longtemps tenues ; il les a même dépassées en ajoutant un œuvre glorieux de graveur à son œuvre de peintre.

Gustave SOULIER



Pont de l'Alcantara.

CHARLES-JOSEPH NATOIRE

1700-1777

I

SA VIE

Par une fortune singulière et, sans doute, imméritée, le peintre des Grâces, François Boucher, personnifia longtemps à lui seul, aux yeux d'une postérité assez mal informée, la peinture française au XVIIIe siècle. Au travers même des vicissitudes du goût, dans l'admiration ou dans le mépris, son nom éclipsa si bien ceux de ses rivaux qu'il semble qu'on ait perdu jusqu'au souvenir de ces rivalités. L'un des plus considérables parmi ces artistes que les contemporains avaient accoutumé de tenir en parallèle estime, Charles Natoire, mériterait pourtant qu'on le tirât d'oubli.

La rivalité de Natoire et de Boucher fut un des lieux communs de la critique du temps. Gougenot[1] oppose le naturel de Natoire à l'idéalisme de Boucher, la grâce du dessin de celui-ci à la noblesse du dessin de

1. *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture* (2e édition, Amsterdam, 1749, in-12), p. 60, etc.

celui-là. Quant à Lafont de Saint-Yenne [1], c'est dans le blâme qu'il les associe en leur donnant sur les doigts, à tous deux, impartialement.

Bien plus : cette rivalité était presque officiellement reconnue. L'Académie royale de peinture, ayant institué entre ses membres une sorte de concours pour l'obtention de la place d'*adjoint à professeur,* en juillet 1735 [2], nomme conjointement Natoire et Boucher. Enfin Natoire lui-même, qui connaissait Boucher de longue date, puisqu'ils avaient étudié ensemble chez François Lemoyne, disait volontiers : « lui et moi » [3].

Avoir été le rival souvent heureux de Boucher, avoir partagé avec lui la faveur du public et les honneurs officiels, avoir porté au delà des limites de la France la gloire de l'école française et occupé l'une des plus hautes situations que pouvait espérer un artiste, le directorat de Rome, tout cela constituerait à Natoire des titres suffisant à prévaloir contre un injuste oubli, si son œuvre, par elle-même — en légitimant l'estime des contemporains — ne se signalait encore à notre admiration rétrospective.

Cette œuvre en effet ne laisse pas d'être importante. Les documents, et principalement la correspondance de Natoire lui-même, permettent de trouver la trace de 134 tableaux dont beaucoup sont encore dans les musées d'Europe. Un chiffre aussi considérable et qui pourtant ne peut être accepté que comme minimum, l'importance de certaines de ces toiles, et surtout leur variété infinie, justifieront peut-être le rappel d'un artiste qui ne voulut demeurer étranger à aucun genre de peinture : anecdote, mythologie, religion, histoire, allégorie, qui cultiva tout et tout à la fois.

Charles-Joseph Natoire était né à Nîmes, le 3 mars 1700. Son père, architecte estimé, remarquant les heureuses dispositions de son fils, l'envoya faire ses études de peintre à Paris, sitôt qu'il eut dix-sept ans. Dès son arrivée, il suivit l'enseignement de l'Académie, mais il étudia particulièrement chez Galloche [4], élève lui-même de Louis de Boullongue

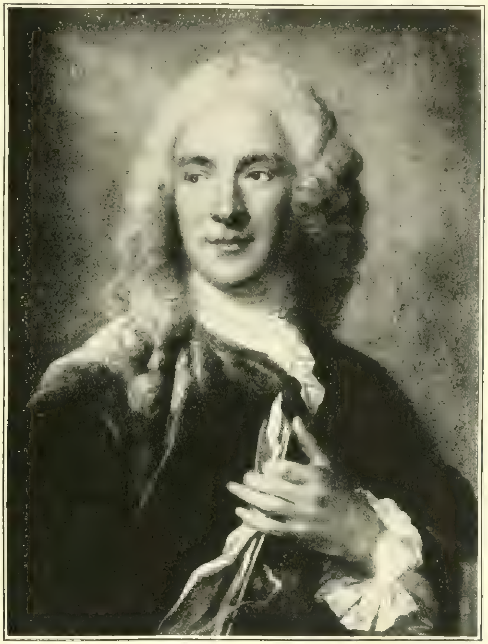
1. *Reflexions sur les causes de l'etat présent de la peinture en France* (La Haye, 1747, in-12).

2. *Mercure de France,* juillet 1735.

3. Lettre de Natoire au marquis de Marigny, 11 juin 1755 : *Correspondance des directeurs de l'Academie de France à Rome.*

4. V. Gougenot, *Memoire sur la vie des Académiciens.* t. II, p. 300. Eloge académique de Galloche, 1767.

et qui eut son heure de célébrité. Il ne pouvait être mauvais qu'un débutant travaillât dans l'atelier d'un tel maître : Galloche, admirateur et continuateur consciencieux des peintres précédents, imitateur des grands Italiens, donnait à son élève de solides conseils. Il le mettait en garde contre les révolutionnaires, dont l'influence grandissante initiait la jeune école aux séductions de la peinture claire.



Lundberg. — Portrait de Natoire.
Musée du Louvre.

Soit qu'à Natoire la contrainte de l'atelier Galloche ait paru insupportable, soit que la curiosité lui soit venue de suivre les leçons d'un des plus fameux novateurs, il ne tarda pas à fréquenter, avec Nonotte et Boucher, chez l'illustre François Lemoyne, l'inventeur de la peinture rose, — le maître et le chef de l'école française à cette époque. Si son premier maître ne paraît guère avoir eu d'influence sur Natoire, son talent a reçu de l'enseignement de Lemoyne des marques profondes et durables.

Cependant, en 1721, Natoire obtenait le prix de Rome avec son tableau : *Manné offrant un sacrifice au Seigneur*[1]. Déjà s'affirmaient dans cette

1. Ce tableau est à l'École des Beaux-Arts, il y a constitué le premier numéro de la collection des Grands prix de Rome, qui y est conservée.

toile les tendances de l'école de Lemoyne, une tonalité plutôt claire, un décor architectural gracieux, un fond d'opéra, des corsages audacieusement ouverts, et beaucoup de souplesse et d'élégance. Cela plut. Un retard de deux ans causé par le désarroi des finances, et il partait pour Rome où, sous Poerson, il copia du Raphaël. Mais Lemoyne vint à passer à Rome[1] ; un nouveau directeur, Vleughels, arriva[2] ; on abandonna les études austères, et Natoire copia une peinture de Pierre de Cortone, le fameux *Rapt des Sabines*. En 1725, l'Académie romaine de Saint-Luc ayant mis au concours ce sujet : *Moïse apportant aux Israélites les tables de la Loi*, Natoire concourut et obtint le premier prix. Ce fut un événement dans Rome et dans Paris ; le *Mercure* imprima ces lignes élogieuses : « Le premier prix remporté par un Français dans le sein même de l'Italie fait beaucoup d'honneur à notre nation[3] ». Tant était grand le prestige que l'Italie continuait d'exercer sur les arts, alors même que le mérite de ses artistes n'était plus à même de conserver cette souveraineté !

Au retour de l'Italie, Natoire retrouva chez Lemoyne aide et protection. Il prend part à côté de lui aux *Expositions de la Jeunesse*[4].

D'ordinaire, les artistes en vogue et les grands maîtres dédaignaient ces exhibitions, et c'est par exception sans doute que Lemoyne, qui avait un peu d'originalité, y participa. Natoire, lui, y était assidu. Il n'allait cependant pas tarder à connaître de plus grands succès. Dès 1731, son ami et ancien condisciple le sculpteur Bouchardon lui a procuré une importante commande. Il s'agit de la décoration du château de La Chapelle-Godefroy, près de Nogent-sur-Seine, que fait construire le fameux contrôleur général Orry[5]. De 1731 à 1735, Natoire y peint des sujets mythologiques, empruntés aux fables les plus galantes. Puis, Orry succédant au duc d'Antin à la direction des Bâtiments, il lui paraît convenable d'encourager une pein-

1. Poerson au duc d'Antin, 25 février 1724. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*.

2. V. *Nouvelle Revue*, 15 octobre 1906 : *Nicolas Vleughels, directeur de l'Académie de France à Rome*, par Henri Chervet.

3. *Mercure de France*, 1726, p. 1650 et 1651.

4. *Mercure de France*, juin 1734. Ces expositions avaient lieu place Dauphine, le jour de l'octave de la Fête-Dieu, ne duraient qu'un jour et conservaient le caractère d'une exposition de quartier : les jeunes peintres, surtout les portraitistes, y fréquentaient.

5. Toutes les toiles provenant de La Chapelle-Godefroy, entre autres les quinze Natoire, sont actuellement au musée de Troyes dont elles constituent le plus riche fonds. Voir Babeau : *La Chapelle Godefroy*, dans le *Bulletin de la Société académique de l'Aube*, 1876.

ture plus officielle : aussi charge-t-il Natoire de peindre une suite de tableaux représentant les principaux épisodes de l'histoire de Clovis, et une allégorie : *le Repos de la France,* qui est au musée de Troyes.

Tout alors sourit à Natoire. Il est de l'Académie depuis 1734, sur la présentation de son tableau : *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée*[1]; il y professe en 1735. Les commandes affluent. Un fermier



LES TROIS GRACES.
Musée du Louvre.

général, M. du Fort, lui fait exécuter, pour l'offrir au roi, une série de compositions sur l'histoire de Don Quichotte, destinées à servir de modèles à la Manufacture royale de tapisseries de Beauvais. Entre temps, Natoire expose aux Salons annuels, rétablis par Orry, travaille pour les plus célèbres amateurs, enseigne l'art du dessin à l'un des plus considérables d'entre eux, M. La Live de Jully[2], et fait cinq ou six compositions pour le

1. Ce tableau, qui mesure 6 mètres sur 4 m. 04, appartient au Musée du Louvre.
2. *Catalogue de la vente La Live de Jully* : « ... La reconnaissance des soins que M. Natoire voulut bien prendre pour m'enseigner le dessin ».

roi[1]. Il a la vogue. C'est à lui que s'adressent les architectes pour la décoration de leurs constructions, et parmi eux Boffrand chargé, à cette époque, de la réfection de l'hôtel Soubise. De 1737 à 1740, Natoire y peignit, en effet, dans la principale pièce, le célèbre salon ovale, son exquise *Histoire de Psyché*, qui pourrait bien être son chef-d'œuvre. Son activité est infatigable. C'est — entre 1731 et 1741 — la belle époque de production pour l'artiste qui mène tous ces travaux de front : la décoration de La Chapelle-Godefroy, pour laquelle il commence une nouvelle série : l'*Histoire de Télémaque* ; les *Don Quichotte* pour Beauvais ; l'*Histoire de Psyché* pour l'hôtel Soubise. Cela ne l'empêche pas d'exposer tous les ans, sauf au Salon de 1739[2].

Les dix années qui suivent, de 1741 à 1751, ne sont pas moins bien remplies. Les commandes royales continuent. On demande à Natoire une suite de modèles pour les Gobelins : et l'artiste se lance dans une entreprise considérable, l'*Histoire de Marc Antoine*[3]; puis ce sont des dessus de portes pour Marly[4]. Son envoi au Salon de 1745 est considérable et étonnamment varié. Le chapitre de Saint-Germain-des-Prés lui demande un grand tableau religieux : il se souvient qu'il a peint pour le cardinal de Polignac un *Jésus chassant les vendeurs du Temple* et un *Saint Sébastien*[5], qui lui ont fait beaucoup d'honneur, et il se met à composer un *Saint Étienne devant les docteurs* (musée de Rennes). Le roi, lui « continuant ses bienfaits », lui a demandé trois tableaux pour le Cabinet des médailles de sa bibliothèque à Versailles : Natoire n'a garde de ne point obéir ; il peint *Thalie, muse de la Comédie, Terpsichore, qui caractérise la Danse*, et *Calliope, qui préside à l'Histoire*[6]. Puis, c'est pour les appartements de la reine qu'il peint deux dessus de portes, tableaux chantournés : *l'Éducation de l'Amour*,

1. Un de ces tableaux : *la Jeunesse et la Vertu présentant à la France les deux jeunes princesses jumelles*, fut payé à Natoire 1.800 livres, ainsi qu'il appert du *Registre des comptes des Bâtiments* de 1734.

2. Le *Mercure de France*, septembre 1739, si flatteur d'ordinaire pour Natoire, manifeste ses regrets de cette abstention. Au Salon de 1738 avaient figuré : *les Trois Grâces enchaînant l'Amour* (dessus de porte actuellement au Louvre, dans les salles d'ameublement français du XVIII[e] siècle), une *Bacchante* et un *Bacchus recevant à boire d'un enfant, accompagné de deux bacchantes et de Silène*.

3. *Mercure de France*, octobre 1741.

4. D'Argenville, dans ses *Environs de Paris*, nous apprend qu'en 1762 ces toiles décoraient l'appartement de Madame Adélaïde. Une d'elles : *le Repos de Diane*, est au petit Trianon.

5. Inventaire du mobilier du cardinal de Polignac, 1738. Le *Jésus chassant les vendeurs* fait partie des Collections artistiques de la Ville de Paris.

6. Ces trois tableaux ont été détruits par suite de travaux postérieurs.

et *l'Éducation de Bacchus*, encore en place. Puis, pour ne pas perdre l'habitude des galanteries de la fable, il exécute pour un amateur un *Jupiter changé en Diane pour surprendre Callisto*. Ce n'est pas tout ; il termine encore un grand tableau d'histoire anecdotique et d'actualité : *Entrée solennelle de Mgr. de Pâris, évêque d'Orléans, en ladite ville, en septembre 1733*, pour le Palais épiscopal d'Orléans. Tous ces tableaux furent exposés



ENTRÉE SOLENNELLE A ORLÉANS DE MGR NICOLAS-JOSEPH DE PARIS EN 1733.

Esquisse de la peinture exécutée pour l'évêché d'Orléans — Musée d'Orléans.

au Salon de 1745. L'effet produit fut immense[1]. Le fils du richissime financier Samuel Bernard, en faisant restaurer son hôtel de la rue du Bac — maintenant détruit —, obtint de lui qu'il peindrait une *Afrique* sur une des quatre portes du salon des Parties du Monde[2].

1. *Mercure de France*, septembre 1745. — Faisaient encore partie de son envoi deux tableaux peints pour le cabinet de M. de Jullienne, l'ami de Watteau. — En 1747, Natoire peint le portrait du Dauphin.

2. Cet hôtel, commencé en 1740, fut terminé en 1745. La salle à manger, décorée par Oudry (Salon de 1742), était une merveille. En 1887, lors de la démolition de l'hôtel, le salon tout entier a été acheté par M. le baron Edmond de Rothschild, qui l'a fait remonter dans son hôtel du faubourg Saint-Honoré.

C'était encore l'architecte à la mode, Germain Boffrand, qui avait demandé à Natoire son élégant concours. Le peintre complétait à merveille l'architecte, et celui-ci sollicita de nouveau l'aide de son pinceau pour la décoration intérieure de la Chapelle des Enfants trouvés, qu'il venait de construire à l'angle du parvis Notre-Dame, en lui adjoignant pour l'aménagement des surfaces à couvrir deux architectes, les Brunetti père et fils, qui travaillèrent sur ses indications[1].

Une cause de l'injure que le temps a faite à la gloire de Natoire fut précisément l'estime où le tenaient les autorités contemporaines.

De ce nombre était Abel Poisson, neveu du directeur des bâtiments, Lenormand de Tournehem, qui avait la survivance de la charge. Il entretenait avec Natoire des rapports de grande estime et l'assurait de sa protection, tant et si bien que, le vieux de Troy demandant qu'on lui nommât un successeur à la direction de Rome, Natoire fut choisi. Le 8 septembre 1751, il quittait Paris, où il ne devait plus revenir, après avoir fait une vente de tous les tableaux et œuvres d'art qu'il possédait[2]. Il emmenait avec lui sa sœur Jeanne Natoire[3], comme lui célibataire, déjà mûre, bonne ménagère, qui devait l'aider à gouverner les affaires de l'Académie et tenir sa maison.

Au moment où Natoire — malheureusement pour lui — va devenir un gros personnage administratif, Marigny arrivait à la direction des Bâtiments avec une personnalité fort marquée. Zélé, bon connaisseur, et conseillé par le graveur Cochin, il voit tout par lui-même[4], et dans le plus grand détail[5] : il exige de son correspondant et subordonné Natoire, du soin et de l'activité. Or Natoire fut un administrateur médiocre et routinier, et les lettres du directeur des Bâtiments au directeur de l'Académie, purement administratives, sont sèches et souvent sévères. Parfois seu-

1. *Mercure de France*, année 1750.

2. On dressa même à cette occasion un *Catalogue de la vente des dessins, estampes et tableaux de M. Natoire, faite avant son départ pour Rome*. Malheureusement c'est là un inventaire beaucoup trop sommaire pour fournir d'utiles renseignements. Cette vente produisit 9.067 livres et 13 sols.

3. Mlle Jeanne Natoire, pastelliste et auteur d'une lettre en vers à Mme de Jullienne (*Mercure*, juin 1744) semble avoir vécu toute sa vie à côté de son frère Charles. M. de Jullienne possédait d'elle huit pastels qui furent vendus à sa vente, 518 livres 19 sols.

4. Nous ne saurions dire exactement jusqu'à quel point Marigny ne répète pas les opinions de Cochin ; mais il les fait siennes et les donne pour telles.

5. *Registre des dépêches et Journal des placets, lettres, mémoires, renvois et décisions du Roi et du marquis de Marigny*. Archives nationales, O[1]. 1058 (1751-1773).

lement reparaît le grand seigneur amateur qui protège et estime l'artiste, avec une nuance de flatterie et de déférence pour son talent. C'est cette correspondance, en partie double, qui désormais va nous guider, pour l'étude de la vie et de l'œuvre de Natoire.

Quoique « bien interrompu, dit-il, par ses nouvelles fonctions, dans l'exercice de son pinceau », l'artiste, cependant, consacre à l'art de longues



ÉTUDE POUR L'« HISTOIRE DE PSYCHÉ ».
Dessin. — Musée du Louvre.

heures. Il travaille avec un entrain variable à sa grande *Histoire de Marc Antoine*, se préoccupe de Paris, où il expose encore de temps en temps, et surtout prend goût à la vie romaine. Il est reçu dans la haute société de Rome, où son talent et sa situation le mettent en bonne place. Il va à l'Opéra et fait le connaisseur [1], donne des dîners, ce qui dérange un peu son budget.

Mais Natoire est prompt au découragement : il se sent trop loin de Paris pour y soigner sa gloire, et se prétend trop vieux « pour se montrer dans le grand torrent du public ». Il a alors cinquante-cinq ans ! Les amateurs

1. Lettre de Natoire à son ami Antoine Duchesne, 6 février 1754.

se souviennent encore de lui[1]. Voltaire, qui n'est pas très bon connaisseur et qui, par conséquent, peut passer pour représenter l'opinion commune, écrit à Mme de Fontaine cette phrase amusante[2] : « Votre idée de faire peindre de belles nudités d'après Natoire et Boucher, pour ragaillardir ma vieillesse, est compatissante ! » Il est bien encore pour le public le peintre charmant qui fut à la mode, le rival souvent heureux du galant Boucher. Malgré cela, il perçoit avec une acuité presque divinatoire le déclin de sa renommée. Il se rapproche de plus en plus de ses amis romains, pour qui du moins elle reste indiscutable. Il ne produit plus[3]. Il avait toujours professé une religion mondaine, aimable et sincère . il devient dévot et se lie avec les Jésuites. Il a des difficultés avec la jeunesse turbulente et « philosophe » de l'Académie[4]. La retraite de Marigny l'achève. Le comte d'Angiviller succède au frère de Mme de Pompadour ; c'est un esprit tout différent. Angiviller, après avoir reçu la lettre de félicitations que Natoire lui a écrite à contre-cœur, le remercie et le remplace par Hallé, directeur intérimaire, qui devait lui-même céder la place à Vien, lequel fut le maître de David et le « réformateur » de l'école française.

Natoire n'avait pas attendu son successeur. Dès 1774, il s'était retiré près de Rome, à Castel Gandolfo. Il y perdit sa sœur, le 16 juillet 1776, et, l'an d'après, mourut lui-même, des fièvres et de vieillesse, le 29 août 1777, dans sa soixante-dix-huitième année. La révolution qui commençait de bouleverser la peinture, l'éloignement où il se trouvait de Paris, l'arrêt déjà lointain de sa production firent que sa mort passa presque inaperçue[5]. Le continuateur de Bachaumont dans les *Mémoires secrets* est à peu près le seul à lui consacrer une courte notice : « On n'a su que depuis peu la mort de M. Natoire, élève de Lemoyne et rival de Boucher... on assure

1. Par exemple, le diplomate Hennin, qui lui écrit de Varsovie, 28 juillet 1760, pour lui proposer de lui envoyer des fourrures pour Mlle Natoire, en échange d'un petit dessin du peintre.

2. Voltaire à Mme de Fontaine, juin 1757.

3. Natoire à Marigny, 10 février 1762 : « Mon talent ne produit plus rien, malgré mon zèle à m'occuper ».

4. Voyez les affaires Clérisseau et Mouton. *Mémoire pour le sieur Natoire, peintre du roi, etc., défendeur contre le sieur Mouton (Adrien), etc., demandeur* (Paris, impr. Hérissant, 1769, in-4°) et, à la suite, *Réponse pour le sieur Mouton,* signée Target (Paris, impr. Lebreton, 1769).

5. Natoire vivait encore quand d'Argenville publia son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*. En 1776, Papillon de la Ferté, ni l'abbé de Fontenay n'en disent rien : ils ne parlent que des morts. D'autre part le *Nécrologe* l'a oublié, puisqu'il n'est pas mort en France. Enfin, Mariette ne le nomme que pour dire qu'il est né à Uzès, ce qui est faux, puisque les registres de la paroisse Saint-Castor à Nîmes, où il est né le 3 mars 1700, portent encore son acte de baptême daté du 8 mars suivant.

que ce maître a quelquefois peint, dessiné et colorié comme le Guide ».

Telle fut la vie de Charles-Joseph Natoire, une vie longue et chargée d'honneurs. Au demeurant, il a trop vécu et les honneurs ne lui furent point profitables. En effet, un changement s'opère dans son caractère, un peu après la cinquantaine, après les premières années de son séjour à Rome. Les portraits de Natoire nous montrent une physionomie régulière,



VÉNUS ET VULCAIN.
Musée du Louvre.

assez belle, aimable et saine. De fait, ce Lorrain d'origine, né en Provence, nous apparaît, d'après sa correspondance, comme plein de bon sens, d'esprit même, parfois, d'idées justes, sinon très originales. Ses lettres à Antoine Duchesne, de 1750 à 1754, nous révèlent — avec quelle orthographe ! — un Natoire charmant, bon enfant, profondément imprégné de l'esprit de la moyenne bourgeoisie française, — son grand-père avait été médecin et son père architecte, — s'intéressant au jeune fils de son ami « le petit révérend père » ou plaisantant, dans le premier temps de son séjour

à Rome, sur ce fameux « cordon cordonnant », celui de l'ordre de Saint-Michel, qu'il obtiendra en 1756. Bientôt les lettres se font rares; en 1760, elles cessent tout à fait.

C'est qu'en effet, malgré qu'il en ait, Natoire voit bien qu'on l'oublie à Paris.

Le peintre charmant de tant de décorations si réussies est devenu un vieillard quinteux et quémandeur. Il répond aux chanoines d'Arles qui, maladroitement, le chicanent sur le prix d'un tableau, par une lettre d'une insolence foudroyante : après tout, il y défend, avec son propre orgueil, celui de tous les artistes, ses confrères. Au reste, la direction de l'Académie n'est pas une sinécure. Le budget est des plus restreints. Le désarroi des finances, à Paris, et le désordre des comptes compliquent encore la gestion de ce malheureux Natoire. Il n'est nullement financier. La question d'argent le harcèle. Ne prétendra-t-on pas, en 1776, un an avant sa mort, qu'il est redevable au Trésor d'une forte somme, que lui, précisément, réclame en remboursement d'avances ? Le cardinal de Bernis dut intervenir discrètement :

« M. Natoire, écrit-il à d'Angiviller, a été de la bonne foi la plus constante... C'est après vingt-cinq ans d'exercice de cette place, quand il n'y est plus, qu'on revient contre l'article de ses appointements. Je n'ai pu me résoudre même à lui en parler : ce serait donner le dernier coup à un homme de mérite qui s'est acquis ici l'estime de tout le monde, par sa probité et par son talent, et qui est sur le bord de la tombe. »

Natoire en effet mourait un mois après. Son frère, l'abbé Natoire, écrit au directeur des Bâtiments : « La mort de mon frère a été pour moi, ainsi que pour mes frères et sœurs, une perte irréparable. Ce digne frère nous soutenait tous tant qu'il a vécu ». Et l'on trouve trois sœurs, quatre frères, deux neveux, une nièce, qui, en 1782, lors du règlement de cette affaire, obtinrent chacun une pension de 750 livres ! Toute cette famille vivait aux frais du frère aîné, que son talent avait tiré de pair.

Ne sont-ce pas là quantité de circonstances atténuantes aux bizarreries de Natoire sexagénaire, et serait-il juste que le vieillard morose fît oublier définitivement le bel artiste qui, de la trentième à la cinquantième année, avait donné tant de preuves de talent ?

(A suivre.) HENRI CHERVET

DEUX TENTURES AU PALAIS DE L'ÉLYSÉE

PAR BAUDRY ET GALLAND[1]

Les traditions des anciens règnes avaient rendu prédominante cette idée que la tapisserie, par son caractère d'art somptuaire et noble, s'associait naturellement à la décoration des grandes demeures royales, et, depuis la Révolution, tous les souverains qui régnèrent en France eurent l'ambition de faire tendre sur les murs de leurs palais des ensembles propres à rappeler, soit leur antique origine, soit les faits saillants de leur gouvernement. Ces tentatives de glorification dynastique par la tapisserie avaient échoué l'une après l'autre, et le premier essai qui réussit, c'est-à-dire qui se termina par l'installation d'une tenture complète sur des parois destinées à la recevoir, fut l'essai plus discrètement personnel qui se fit aux débuts du règne de Napoléon III. Restaurateur du Louvre et des Tuileries, comme Louis-Philippe l'avait été du château de Versailles, c'est le Louvre que Napoléon III choisit pour réaliser, dans la galerie d'Apollon, son « grand œuvre de Gobelins ». En face de Philippe-Auguste et de François Ier, à côté de Louis XIV, il put figurer en tapisserie, et ce succès, sans précédent depuis les vieilles monarchies, parut très encourageant.

L'Empereur avait sa tenture ; l'Impératrice eut la fantaisie d'avoir la

1. J'ai déjà eu l'occasion de parler du grand ouvrage que M. Maurice Fenaille consacre à l'histoire générale des tapisseries fabriquées aux Gobelins, depuis les origines jusqu'à nos jours.

M. Fenaille m'a fait l'honneur de me confier la rédaction du dernier volume, qui paraîtra prochainement, d'accord avec lui, j'en extrais la plus grande partie de cet article.

sienne. Elle s'était essayée déjà à la décoration textile en s'intéressant à la fabrication d'un présent de tapisseries comprenant d'abord quatre Pastorales, tissées aux Gobelins d'après des compositions de Boucher, puis un meuble complet tissé à Beauvais. Pastorales et meuble devaient être offerts à la Princesse de Prusse, la célèbre Augusta. Or, tandis qu'elle s'occupait de ce présent, l'Impératrice avait imaginé diverses combinaisons à quatre Pastorales pour d'autres destinations ; l'une de ces combinaisons se rattachait à la décoration d'un petit salon au Palais de l'Élysée ; elle devint le point de départ d'une décoration générale qui s'étendit à quatre salles du premier étage de ce même palais.

Le projet à quatre Pastorales dut être abandonné, la disposition architecturale ne s'y prêtant pas ; mais le goût de l'Impératrice pour les grâces du XVIIIe siècle put cependant s'affirmer dans le salon des Dames, pour lequel furent tissés, avec des bordures « au chiffre d'Eugénie », l'une des plus aimables compositions de Boucher, *le But*, et quelques sujets d'enfants. Je n'insiste pas sur ce salon des Dames, non plus que sur la salle à manger et sur le salon des Glaces, dont la décoration fut exécutée sous l'inspiration de la souveraine : c'est au grand salon seul que je consacre cette étude.

Long de 8^m50, large de 6^m75, le grand salon de l'Élysée n'est éclairé que par deux fenêtres ouvertes sur son plus petit côté. A l'opposé des fenêtres, la paroi de fond présente la plus importante surface à décorer. Cette surface se divise en trois grands panneaux à peu près égaux en largeur, auxquels se rattachent deux grands panneaux adjacents, en retour sur les parois latérales. Le reste de ces parois latérales est chargé de glaces, coupé par une cheminée et par des portes, de sorte que, tout en se développant sur les plus grands côtés du salon, il offre une surface morcelée ne laissant la place libre que pour d'étroits trumeaux qui flanquent les glaces. Trois emplacements d'entre-fenêtres ne sont pas plus avantagés, et c'est seulement dans le fond du salon que se trouve forcément reportée la masse décorative. J'ai dit que cette masse décorative se partageait en cinq grands panneaux, soit trois faisant face aux fenêtres et deux en retour, et ce nombre de cinq pour les grands panneaux suggéra naturellement l'idée d'y faire figurer les Cinq Sens. L'Impératrice, car, si l'Empereur intervint, il ne paraît avoir joué d'autre rôle que celui

d'un témoin bienveillant, l'Impératrice s'était déclarée charmée de l'idée





La Lyre.
Pégase.
D'après les peintures de Galland



Le Toucher.
D'après la peinture
de Paul Baudry

des Cinq Sens, à laquelle l'administrateur Badin prétendit assurer une exécution supérieure. Il voulait faire de la nouvelle tenture le chef-d'œuvre

textile de tous les temps, et, pour que les modèles eussent la garantie de la plus grande perfection, il demanda que les peintres les plus estimés, chacun dans un genre, y fussent employés concurremment; et ces meilleurs d'entre les spécialistes furent ainsi désignés par lui à l'approbation de la souveraine, Jules Diéterle pour la composition des panneaux et pour la peinture des ornements, Paul Baudry pour les figures, Chabal-Dussurgey pour les fleurs, Eugène Lambert pour les animaux. De plus Diéterle était chargé d'une direction générale pour veiller à l'entente des différents collaborateurs.

Ces premières dispositions étaient arrêtées vers le milieu de l'année 1862. Diéterle s'empressa de faire une esquisse d'ensemble, conçue dans le style du grand salon, dont toute l'ornementation participait du goût à la mode de 1718, époque où le comte d'Évreux fit construire par l'architecte Molet l'hôtel destiné à devenir un jour le palais de l'Élysée. Afin d'être certain de ne pas s'écarter de ce style, Diéterle, avec lequel s'était concerté Badin, emprunta pour la structure générale des cinq grands panneaux le dispositif même d'une suite textile, composée tout au début du XVIIIe siècle par Claude Audran, la suite dite des *Portières des dieux*. Dans cette suite, toute la partie ornementale était l'œuvre d'Audran, les figures de dieux avaient été peintes par Louis de Boullogne et Michel Corneille, les animaux par Desportes; c'était une collaboration analogue à celle qui réunissait Diéterle, Baudry, Chabal et Lambert; elle avait aidé à faire accepter celle-ci lorsque Badin l'avait proposée. Le thème ornemental des *Portières des dieux* était un léger portique à colonnettes et baldaquin, ornés de guirlandes, soutenus par des rinceaux, et dans l'intervalle desquels s'enlevait la figure du dieu ou de la déesse sur un fond clair cerné d'un contre-fond rose. Diéterle conçut d'après ce dispositif un arrangement qui pût s'adapter à la forme des longs panneaux du grand salon de 'Élysée; il conserva les rinceaux, les colonnettes et le baldaquin, entre lesquels Baudry peignit, sur des piédestaux ajoutés, les gracieuses figures des Cinq Sens; puis, ayant besoin de hauteur, Diéterle fit surmonter le baldaquin d'un médaillon fleuri, dans l'ovale duquel Baudry eut encore à peindre un sujet d'enfants.

Sous le Second Empire, alors que les interprétations de style étaient plus libres qu'aujourd'hui, la contrefaçon ornementale réalisée par Diéterle

fut très admirée; mais, depuis que les consciences d'art sont devenues beaucoup plus chatouilleuses, on a reproché très sévèrement à Diéterle de n'avoir fait qu'un « plagiat dégénéré ». Le compromis ornemental, auquel s'est arrêté Diéterle, n'est en effet qu'une transcription déformée, et la défaveur dans laquelle est aujourd'hui tombé ce genre de pastiche remanié a pesé sur le souvenir qu'a laissé la première tenture du grand salon de l'Élysée. Pour ne se rappeler que la contrefaçon en à-peu-près d'un ancien style, on veut oublier que les metteurs en œuvre de la tenture s'étaient tout au moins proposé d'accorder cette tenture avec l'ornementation du salon, et qu'ils avaient sauvegardé l'effet de hauteur en conservant l'intégrité des longs panneaux, qui s'élevaient d'un seul élan de la corniche à la cimaise ; ce sont là des considérations décoratives assez respectables, que le peintre, chargé plus tard d'exécuter les modèles de la seconde tenture, eut le grand tort de méconnaître. Enfin, on ne veut plus songer à la valeur particulière que la décoration textile du grand salon empruntait à la collaboration de Paul Baudry, alors que cette seule pensée devrait suffire à faire très vivement regretter la disparition presque totale de la première tenture.



La Vue.
Contre-calque d'après la figure peinte par Paul Baudry.

L'esquisse d'ensemble de cette tenture était terminée au mois de septembre 1862. Connaissant les fantaisies changeantes de l'Impératrice, Badin avait eu soin de faire préparer en même temps, pour les soumettre avec l'esquisse, les dessins en grandeur d'exécution de quelques-unes des compositions, et notamment de l'un des cinq grands panneaux; puis il avait fait porter au palais de Saint-Cloud esquisse et dessins, que l'Impératrice, peu de jours avant de quitter le palais, avait approuvés, en n'exigeant que de légères modifications. Sous cette garantie d'une acceptation définitive, le premier sujet avait été peint; mais il avait subi quelque retard du fait de Paul Baudry, qui n'avait pu livrer dans les délais fixés la figure du *Toucher* et les enfants du médaillon supérieur. Le panneau terminé n'avait été placé sous les yeux de l'Impératrice que vers le milieu de juin 1863, c'est-à-dire près de huit mois après qu'elle en avait approuvé le dessin. Nécessairement, elle n'avait pu se défendre de réclamer d'importants changements, même dans les figures qu'avait peintes Baudry, et c'est seulement au mois d'octobre 1864 que le premier panneau avait été mis sur le métier. La suite de la décoration, quatre grands panneaux pour le complément des Cinq Sens, deux dessus de porte et sept moindres panneaux, dont nous ne connaissons pas les compositions, avaient subi des retards analogues, et la tenture n'était pas terminée quand sombra l'Empire, le 4 septembre 1870. Les tapisseries, soit déjà sorties des métiers, soit en cours de tissage, se trouvaient à la manufacture pendant la Commune; elles furent pour la plus grande part brûlées avec les modèles, lors de l'incendie du 24 mai 1871.

On a dit qu'après la reprise de la fabrication, des avances accompagnées d'offres pécuniaires très rémunératrices furent faites à Baudry pour obtenir de lui qu'il consentît à peindre à nouveau les modèles disparus. Baudry se serait refusé à cette tâche, qu'il jugeait trop ingrate. En fait, des Cinq Sens, un seul, *le Toucher*, fut sauvé, modèle et tapisserie. Des quatre autres Sens, tout fut brûlé, et le souvenir des compositions qui les symbolisaient était si bien perdu que les survivants des tapissiers, qui, tout jeunes alors, avaient été employés à leur exécution, ne se rappelaient même plus les attitudes. Toutefois, pour deux de ces quatre Sens, nous pouvons suppléer à l'oblitération presque totale dont ils étaient l'objet. A l'exposition posthume des œuvres de Baudry, organisée à l'École des

Beaux-Arts en 1886, avaient paru deux dessins du maître, tous deux mis au carreau pour le transport des sujets sur les toiles. Le plus complet de ces dessins était une étude à la sanguine, faite pour *l'Ouïe*, dont par deux fois Baudry avait inscrit le nom en marge de la figure; il nous fait

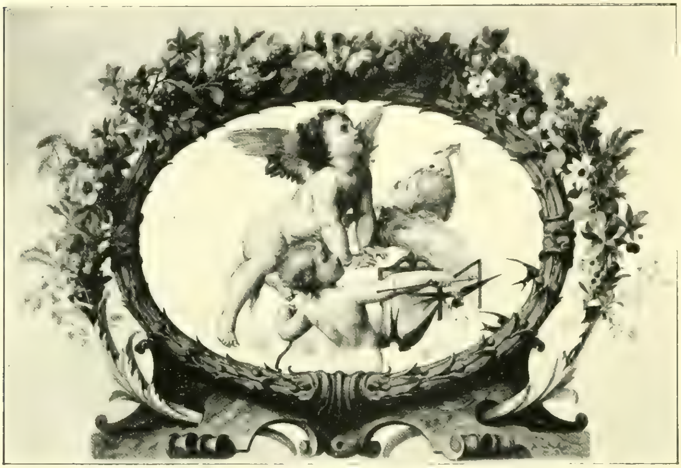


Médaillon supérieur du « Goût ».
Contre-calque d'après la peinture de Paul Baudry

connaître la composition, dans laquelle un amour voltigeant vient parler à l'oreille d'une jeune femme qui tient une flûte; il appartenait alors à l'ami et futur biographe de Baudry, à Charles Ephrussi, et par héritage il est devenu la propriété de Mme Théodore Reinach, qui nous a permis, avec la grâce aimable et l'esprit bienveillant qui la distinguent, de le reproduire. L'autre dessin qui figurait à l'exposition posthume, faussement catalogué sous le titre d'étude pour *le Toucher*, se référait à *la Vue;*

il est en la possession d'un avocat de Reims, M. Chappe, de qui je n'ai pas sollicité l'autorisation d'en faire une reproduction, parce que je puis offrir aux lecteurs de la *Revue*, non pas seulement l'étude de la figure de femme, mais la composition d'ensemble de *la Vue*. Voici comment :

Conformément aux exigences de leur travail, les tapissiers relèvent, sur les modèles peints qu'ils ont à reproduire, des calques fragmentés



Le Printemps et l'Été.
Dessus de porte, d'après la peinture de Paul Baudry.

qu'ils reportent sur leur chaîne, parties par parties, au fur et à mesure que leur tissage avance. Ces calques, qui peuvent exactement se raccorder, sont surchargés de traits destinés à marquer les passages d'une nuance à l'autre. Or, ce sont des calques de ce genre qu'un tapissier éminent, Édouard Flament, auquel avait été confiée l'exécution de *la Vue*, a laissés, entre autres documents utiles, à son fils Ernest Flament. Les reproduire directement n'était guère possible; les zones de tons et plus encore les morcellements des parties n'auraient pas permis d'obtenir une gravure lisible. L'unique parti auquel on pouvait raisonnablement s'arrêter con-



L'Ouïe.

Dessin de Paul Baudry.

Collection de Mme Théodore Reinach.

sistait à dégager la composition de *la Vue* à l'aide d'un contre-calque, dans lequel seraient relevés en une image d'ensemble les contours et les traits essentiels de cette image. C'est ce qu'a bien voulu faire gracieusement pour nous M. Ernest Flament, qui, avant d'être un peintre et un professeur d'art distingué, avait été tapissier et le collaborateur de son père dans l'exécution de *la Vue*.

Enfin, comme pour une œuvre importante de Baudry aucun détail ne saurait être indifférent, je fais entrer en ligne de compte, parmi les compositions des Cinq Sens perdues et retrouvées, un contre-calque pris d'après les calques d'un tapissier de premier mérite, Émile Maloisel, qui nous permet d'évoquer ce qu'était le sujet d'enfant, dans le médaillon supérieur du panneau du *Goût*.

Et c'est tout ce que j'ai pu retrouver pour aider à la reconstitution de la suite des Cinq Sens peinte par Baudry. Le hasard, ami des curieux, servira peut-être mieux d'autres chercheurs. En attendant, et pour en terminer avec la première décoration du grand salon de l'Élysée, il faut encore dire qu'en plus du panneau du *Toucher* furent sauvés les deux dessus de porte; ils doivent, comme *le Toucher*, nous aider à comparer à la première décoration du grand salon, si malheureusement détruite, la seconde décoration qui fut tissée pour la remplacer.

Plusieurs années après la guerre et la Commune, lorsqu'eut pris fin la longue période de désarroi que les temps douloureux avaient suscitée pour la Manufacture des Gobelins, comme pour toutes les manufactures d'art de la France, on s'occupa de rechercher à quels travaux d'ensemble pourrait être consacrée l'activité des ateliers. Nulle entreprise ne parut plus digne d'intérêt que l'exécution d'une nouvelle tenture pour le grand salon de l'Élysée. Mais à qui confier la peinture des modèles? La collaboration de Baudry dans la première tenture présentait pour le peintre qui serait choisi des risques graves de mise en parallèle. Tout d'abord, afin d'écarter ces risques, on prit le parti de traiter des sujets très différents, qui déconcerteraient les velléités de comparaison; et, pour justifier l'abandon du thème des Cinq Sens, on prétexta que l'idée en était usée, vieillie, et qu'elle manquait de la noblesse qui convenait à la destination nouvelle du palais de l'Élysée, devenu la résidence du premier magistrat de la République; puis on allégua que les figures de femmes, en raison



Le Poème lyrique.
Tapisserie d'après la peinture de Galland.

de leur taille, nécessiteraient pour les compositions une trop grande échelle, ce qui produirait un effet d'écrasement pour le salon et le ferait paraître moins vaste. Ainsi, par ces seules déclarations de principe, le souvenir de Baudry se trouvait effacé, et, du moment que ce souvenir ne devait plus faire tort à l'œuvre que réaliserait le successeur, ce successeur pouvait être pris parmi les artistes de moindre renom, pour lesquels la commande d'un grand ensemble décoratif serait un honneur et dont on comptait obtenir un effort considérable, dans l'espoir d'en tirer une production vraiment supérieure. C'est d'après ces considérations que l'administrateur Darcel s'était occupé d'élaborer le projet, de concert avec le peintre Pierre-Victor Galland, en faveur duquel il travaillait secrètement; puis, pour engager les choses plus avant en leur donnant un semblant de commencement dans l'exécution, Darcel, qui s'était entendu sur ce point avec Galland, demanda qu'une ancienne tapisserie, désignée par lui, fût installée à titre de renseignement préliminaire sur un des panneaux du grand salon. Cette tapisserie, appartenant, comme les boiseries du panneau, au style du début du XVIIIe siècle, représentait, sur un socle d'architecture, un vase de lapis monté en or, accosté d'enfants et chargé de fleurs autour desquelles voletaient des oiseaux; elle fut mise en place et l'effet produit parut excellent, tant au point de vue de l'accord du sujet avec le style du salon que de la fermeté du dessin et la richesse des colorations.

Le choix d'un vase pour déterminer le caractère de la future décoration était fort habile; il laissait entendre que cette décoration serait surtout ornementale, ce qui permettait d'échapper aux difficultés supérieures du grand art décoratif. Partant du vase accosté d'enfants,

Galland, à la place des figures de femmes préalablement écartées, proposa d'animer le décor ornemental en l'accompagnant de figures d'enfants dont s'accommodaient mieux son dessin qui s'efface et sa touche qui n'appuie pas. L'essai en avait fait accepter le principe; enfants et vase furent adoptés et Galland fut officiellement reconnu titulaire de la commande. Dès lors, maîtres de leur initiative, Darcel et Galland entrèrent dans la voie de la réalisation. Ayant annoncé qu'ils entendaient substituer à l'idée matérielle des Cinq Sens une idée morale plus élevée, ils firent décider que le grand salon serait consacré à la Poésie. Au centre de la paroi du fond, pour le panneau que devait occuper dans la première décoration *le Toucher* de Baudry, une vasque fut prévue, où des enfants s'efforceraient de boire comme à la source de l'idéal. Des vases fleuris accompagneraient, à droite et à gauche, ce panneau central; des trépieds également fleuris se dresseraient sur les grands panneaux de retour, et, pour les panneaux étroits flanquant les glaces, des compositions symboliques rappelleraient les quatre genres de poèmes : lyrique, pastoral, héroïque, satirique; puis l'idée grandit, le salon des Poèmes devint le salon d'Apollon, et, sur le panneau du centre, les enfants s'accrochant à la vasque pour y boire furent remplacés par un dispositif à médaillon, encastrant un bas-relief sur lequel Pégase est chevauché par Apollon. Les deux modèles ont été peints; ils sont conservés au Musée des Arts décoratifs, avec les autres modèles exécutés par Galland.



Le Poème héroïque.
Tapisserie d'après la peinture de Galland.

Cependant Galland, qui s'était appliqué à faire oublier le souvenir de Baudry en adoptant un tout autre genre de décoration, voulut s'en éloigner davantage en modifiant par un artifice d'architecture la forme même des panneaux. J'ai dit que, dans le grand salon, la principale

surface vraiment décorable se trouvait sur la paroi du fond, divisée en trois panneaux de toute hauteur, auxquels se rattachaient en retour, sur les parois latérales, deux panneaux adjacents également hauts. Ces cinq panneaux formaient la masse du fond, sur laquelle Diéterle et Baudry avaient fait porter leur effort de mise en scène, afin de laisser le plus d'essor possible à l'effet de grandeur et d'élévation. Or ce parti pris, pourtant si favorable à l'exaltation du décor, fut abandonné par Galland, qui tronqua les cinq panneaux de fond, les diminua d'un mètre sur leur hauteur, quitte à masquer par des ovales barlongs, malgracieux et pesants, les vides produits par son procédé de raccourcissement. Des profils de muses à types de médailles antiques ou de fantaisie moderniste n'ajoutèrent pas beaucoup d'intérêt à ces ovales. Quant aux vases, aux trépieds, dont Galland chargea les panneaux alourdis par le rabaissement, ils sont de très grande échelle et, s'imposant à l'œil par leurs trop fortes proportions, ils tendent à rétrécir le salon bien plus que ne l'eussent rétréci, quoi qu'en ait dit Galland, les figures féminines peintes par Baudry. Et cela suffit à démontrer que le prétexte invoqué par Galland pour écarter les figures de femmes de la nouvelle décoration n'était, comme Darcel nous l'a fait suffisamment entendre, qu'un moyen d'éluder une entrée en lutte avec un maître à la mesure duquel il aurait eu peine à s'élever. Ainsi, pour la partie de la décoration qui seule pouvait rehausser les proportions du salon, Galland par une prudente réserve, substituait aux longs panneaux à décor étagé, animés de gracieuses figures de femmes et de charmantes scènes d'enfants, des panneaux rabaissés, comportant un remplissage d'accessoires ornementaux d'intérêt très secondaire; car, quelque peine que se soit donnée Darcel pour rendre de l'honneur à l'art ornemental, et quelque éloquence qu'aient déployée les défenseurs de Galland, ils n'ont pu faire triompher ce sophisme, à savoir qu'en art la noblesse et la grandeur se traduisent aussi bien par la forme inerte que par la figure humaine, qui seule peut servir d'expression à la vie supérieure. Et, de la prétention manifestée par Galland de composer un ensemble plus noble que celui de la première décoration, que restait-il, du moins pour les cinq grands panneaux, où sur les sujets soi-disant trop vulgaires des Cinq Sens s'étaient exercés la grâce élégante et le charme distingué de Paul Baudry? Il restait une impression d'esthétique inférieure et de rabaissement décoratif.

Ce n'est pas tout. Dans le but, affirmé par lui, d'imprimer plus de calme tranquille à ses compositions, Galland a renoncé dans sa structure ornementale aux lignes en profondeur: il tient à nous faire constater que toutes les surfaces qu'il utilise sont parallèles au plan du tableau. C'est le dispositif tout plat, en simple façade, qui permet les fonds monochromes en supprimant la fuite aérienne. Plus d'air, plus d'espace perspectif; le décor n'est qu'un placage mural sans plans dégagés, sans légèretés d'effet. Or, le fond monochrome adopté par Galland est un jaune rabattu, et, si



CALLIOPE.
Dessus de porte, d'après la peinture de Galland.

l'on ajoute que les motifs des compositions, vases, fleurs, enfants, sont d'une touche délicate jusqu'à la douceur atone, qu'un grand nombre de teintes neutres se trouvent amorties dans le fond, cela revient à dire que les modèles de Galland ne pouvaient rendre qu'un médiocre effet en tapisserie, car celle-ci veut le plus de fermeté et le plus de richesse possible, leur seule limite étant l'harmonie.

Je n'ai parlé qu'incidemment des moindres panneaux qui complètent la seconde tenture du grand salon. Sur ces moindres panneaux, qui flanquent en trumeaux les glaces et qu'il a laissés de toute hauteur, Galland a dressé sur des piédestaux, entre de frêles colonnettes agré-

mentées de feuillages menus, les quatre enfants nus qui symbolisent les quatre genres de poèmes. Je ne m'attarde pas au dessin si souvent discuté des enfants, dont certaines têtes sont très fines d'expression, disons même ravissantes de sentiment, mais dont les corps sont soufflés en baudruche et les pieds en moignons. Je me bornerai à relever la seule de toutes les critiques dont les admirateurs de Galland n'ont pas osé le défendre. Tandis que les panneaux moyens appartiennent par leur style à la Renaissance gracile, les vases sont d'époque Louis XIV lourde, et ce bâtard compromis s'amalgame de modernité dans les figures d'enfants, dans certaines têtes de muses et dans la flore qui, par le choix des espèces et par le caractère du dessin, est très actuelle. Cette disparate si sensible non seulement entre la décoration textile et le style du salon, mais encore entre les divers éléments qui composent cette décoration, fut relevée par la commission même chargée d'approuver les modèles de Galland; je ne m'y arrête pas, non plus qu'au refus d'une Présidente à laisser installer la tenture à l'Élysée, quand celle-ci fut terminée. Le temps s'est chargé d'assurer à l'œuvre de Galland la calme possession des parois pour lesquelles elle avait été tissée. Peut-être, sans réveiller le souvenir d'anciens débats, que je laisse en grande partie dans l'ombre, n'était-il pas sans intérêt de rappeler l'œuvre de Diéterle et de Baudry et de grouper les éléments qu'il a été possible d'en retrouver : ce rapprochement suggère des enseignements qui pourront, à l'occasion, n'être pas inutiles.

FERNAND CALMETTES



LE SODOMA

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT

Un des collaborateurs de la *Revue*, M. Louis Gielly vient de publier, dans la collection des *Maitres de l'Art*[1], un volume consacré à l'œuvre de Giovan-Antonio Bazzi, dit le Sodoma. Cette précieuse monographie est le résultat d'un travail sérieux, intelligent, auquel M. Gielly a réservé plusieurs années de recherches. De tous les ouvrages dont le Sodoma fut ou est l'objet, le présent volume est celui qui éclaire le sujet avec les meilleures lumières. M. Louis Gielly discute, revise ou complète les travaux antérieurs ; peut-être, après lui, pourra-t-on apprécier d'une façon différente le sentiment qui inspire les tableaux et les fresques du Sodoma, mais il nous semble difficile qu'on puisse traiter avec une compétence plus juste et plus clairvoyante toute la partie d'érudition et de critique que la matière comportait.

Usant de l'actualité que donne à l'œuvre du Sodoma la publication de ce livre, nous voudrions, dans ces pages, suivre, sur les pas de M. Gielly, la vie et l'œuvre de G.-A. Bazzi. Puis nous essaierons de fixer

1. Collection des *Maitres de l'Art : le Sodoma*, par M. L. Gielly, 1 vol. in-8° avec 24 gravures (Plon-Nourrit et Cie, éditeurs).

à notre tour quelques-unes des impressions que l'on peut recevoir devant telle fresque et tel tableau, ce qui nous permettra d'apporter au grand peintre des *Noces d'Alexandre* notre hommage d'admiration.

C'est à Verceil, ville du Piémont, que naquit Giovan-Antonio Bazzi, en 1477. Il était fils d'un cordonnier nommé maître Jacopo Bazzi. Sa mère s'appelait Angiolina. Il avait une sœur, Amedea, et un frère, Nicolas. Ce frère prit le métier paternel, docilement; mais Giovan-Antonio, quand il eut treize ans, dédaigna le cuir et l'alène, et alla travailler pour être peintre, dans le voisinage, chez Martino Spanzotti, de Casale.

Ce Spanzotti n'était pas un bien bon peintre; ce n'était même pas un bien bon maître : « Sa tendresse, écrit M. Gielly, sa grâce séduisante mais un peu lourde ne rachetaient point son dessin mou et souvent incorrect, son manque d'invention, ses ignorances ». Le Sodoma eût-il appris les rudiments de son art avec un autre, son œuvre n'aurait point, assurément, ces gaucheries, parfois ces imperfections.

Giovan-Antonio resta sept années près de ce maître. En 1501, il est à Sienne. Ce qu'il a fait pendant les quelques années qui suivirent la fin de son apprentissage, on ne le sait pas. Les uns prétendent qu'il subit alors, à Milan, l'influence de Léonard. Bien que Vasari fasse une allusion au coloris ardent que notre peintre aurait rapporté, à cette époque, de Lombardie, M. Gielly ne croit pas à la probabilité de ce séjour. Toutefois, il ne dit pas qu'il ait été impossible. Mais, d'après lui, le Sodoma n'aurait connu que plus tard les œuvres de Léonard. Et il est certain que rien de « léonardesque » ne se laisse deviner dans les œuvres exécutées avant 1509. Les fresques de Monte-Oliveto-Maggiore, *la Nativité* de la Galerie communale, à Sienne, feraient plutôt songer à certains peintres toscans ou ombriens, comme Ghirlandajo ou Pinturicchio.

Les fresques de Monte-Oliveto, exécutées de 1505 à 1508, sont le premier ouvrage important du Sodoma. Luca Signorelli avait décoré une partie du cloître de ce couvent; le Sodoma peignit le reste, c'est-à-dire une trentaine de fresques, toutes illustrant la vie de saint Benoît. Pour ce couvent, perdu dans un austère paysage de collines nues et blanchâtres, le jeune Bazzi quittait Sienne où la vie était faite de luxe et de plaisir. Ce luxe et ce plaisir, l'artiste ne les dédaignait pas. On l'imagine,

traversant à cheval la « creta » pour gagner le couvent retiré où il va



PORTRAIT DU SODOMA PAR LUI-MÊME.
Fresque (1507). — Couvent de Monte-Oliveto-Maggiore

travailler. Le célèbre portrait qu'il fit de lui-mème à cette époque nous enseigne qu'il aimait les beaux vètements et qu'il les portait avec une

coquetterie tout à fait convaincue. Ce portrait nous apprend aussi le charme à la fois sérieux et gourmand d'un visage aux modelés expressifs : le regard a la douceur tendrement pensive de la grâce au repos; la bouche est franchement voluptueuse; la narine, un peu épaisse, est faite pour accueillir les parfums; les sourcils et les cheveux sont riches et sombres ; tout l'être marque l'avidité, la santé de la jeunesse. Que vient-il faire parmi des bénédictins, ce page plein d'appétits ?



L'ADORATION DES MAGES (FRAGMENT).
Sienne, église de Sant' Agostino.

Il y vient peindre une *Danse des courtisanes*. C'est le premier sujet qu'il traita à Monte-Oliveto. Et cette danse profane, il l'exécute d'une façon qui eût enchanté un Giorgione, mais dont s'offusquent un peu les religieux. Le Sodoma doit donc recommencer sa fresque; il y résistera, cette fois, au plaisir de représenter de beaux corps nus. Les moines n'en voulurent pas longtemps à celui qu'ils surnommaient le Grand Fou, — *il Mattaccio*. Par le livre de comptes du couvent, on sait que le Sodoma acheta pour son amusement deux chevaux et des ani-



Le Sodoma. — Les Noces d'Alexandre et de Roxane (fragment).

Fresque. — Rome, Farnésine.

maux rares et curieux: il acheta aussi les très beaux habits d'un gentilhomme de Crémone qui entra dans les ordres à Monte-Oliveto, pendant que le peintre s'y trouvait.

Jouer avec des singes, admirer le damas or et noir de son manteau, n'empêcha point Giovan-Antonio d'accomplir sa tâche d'artiste. Les scènes de la vie de saint Benoît ne sont assurément pas l'ouvrage par lequel il marque sa personnalité et établit sa gloire; il est bien loin d'être là tout entier. Ces fresques, même les mieux venues, ne sont point d'une composition toujours heureuse : elles paraissent soit trop vides, soit trop pleines. Souvent le Sodoma se contente de représenter avec une obéissance assez indifférente le sujet qu'il doit traiter et qui est fort éloigné de tout ce qu'il goûte et aime. Mais, ici et là, certaines figures isolées, certains groupes, parfois toute une scène, laissent deviner la prochaine poésie de la Farnésine, le futur lyrisme de San-Domenico.

M. Gielly a fort bien marqué le charme juvénile de ces fresques. Mais on peut ne voir là que les exercices d'un métier dont les secrets ne sont point tous surmontés. En outre, les maîtres d'hier retiennent encore le jeune homme; ce qu'il veut dire, ce qu'il pressent qu'il dira, jamais il ne le pourra dire avec le peu que Spanzotti lui a appris, avec le surcroît que lui ont montré son prédécesseur Signorelli et d'autres quattrocentistes entrevus à Florence.

Il faut, pour que son avenir se décide, que le Sodoma parte pour Rome.

Il y est en août 1508. Et là sans doute, par des conversations, par des copies, par des œuvres originales, il découvre le Vinci et il connaît Raphaël.

Au Vatican, le Sodoma peint le plafond de la chambre de la Signature, et il va travailler aussi aux murailles de cette même chambre, lorsque Jules II lui préfère Raphaël triomphant. Le banquier siennois Chigi, protecteur du Sodoma, le dédommage : une salle à décorer dans la villa Farnésine.

Ces quelques mois romains passés dans les rivalités et les découvertes ont stimulé le Sodoma. C'est pour lui l'occasion de se révéler aux autres, peut-être à soi-même. D'ailleurs, le sujet lui convient : l'amour, la plus voluptueuse scène des noces d'Alexandre et de Roxane; le désespoir,

des captives aux pieds d'un héros. Plus de miracles compliqués comme des rébus, plus de processions monotones, d'ennuyeux combats : mais des sentiments profonds et passionnés, des sentiments humains.

Nous reviendrons plus loin sur ces fresques, dont l'une est peut-être un des plus grands chefs-d'œuvre de la peinture. A première vue rien n'y peut laisser reconnaître la main qui peignit l'histoire de saint Benoît. De quelle riche, mystérieuse ivresse on le sent enivré maintenant, le « grand fou » d'hier ! Jusqu'à présent, il n'avait fait que goûter en passant les plaisirs de la vie, en inconstant, en prodigue. Il sait maintenant, ce voluptueux, que la volupté cache sa fièvre sous le calme et que la beauté n'est point belle sans un relent de tristesse. Dans quelque rencontre, où sans doute un hasard à jamais inconnu garde son rôle, le Sodoma a atteint, enfin saisi son idéal. Comme les plus grands, il va créer son monde.

Rien ne permet de croire que, dans leur nouveauté, ces fresques furent appréciées à leur valeur. Et sans doute durent-elles surprendre et décevoir, puisque, aujourd'hui encore, souvent, on entend exprimer à ceux qui sont parvenus à les voir à Rome, des opinions d'indifférence ou de dénigrement. Toujours est-il que le Sodoma, après avoir couvert à la Farnésine deux murs avec deux scènes immortelles, regagna Sienne d'où, sauf pour quelques voyages, il ne bougea plus jusqu'à sa mort[1].

Il n'est sans doute pas d'une excellente méthode critique d'imaginer, sans le secours et l'autorisation d'un document, quelle put être la vie d'un artiste dont on ne connaît que les œuvres. Savoir que le Sodoma épousa la fille d'un riche hôtelier qui apporta en dot 450 florins et des espérances ; savoir que son écurie de courses était la rivale, à Sienne, des écuries du marquis de Mantoue et du duc d'Urbin, cela ne contente pas notre curiosité. Nous aimerions mieux qu'on nous enseignât si le surnom fâcheux que porte Giovan-Antonio Bazzi lui vient d'une plaisanterie un peu forte faite

1. Assurément l'influence de Raphaël sur le Sodoma fut grande, néanmoins ne peut-on pas penser que l'influence du Sodoma sur Raphaël ne fut pas tout à fait inexistante ? Si l'on songe que les fresques de l'histoire d'Alexandre sont de 1509-1510 et que la fresque du Parnasse, dans la Chambre de la Signature, n'est que de 1511, en remarquant l'analogie de sentiment, de stature, de dessin qu'il y a entre les femmes qui suivent la famille de Darius d'une part, et certaines des Muses du Vatican, d'autre part, on est tenté de se demander si Raphaël n'a pas vu le travail du Sodoma avant d'entreprendre le sien. Il n'y aurait d'ailleurs rien d'étonnant à cela. Le plus célèbre peintre de l'Italie est loin d'en être le plus original et c'est M. Louis Gillet, croyons-nous, qui a appelé Raphaël « le plus conciliant des génies ».

par des railleurs, ou de la vengeance calomnieuse d'ennemis trop vite écoutés. Il est possible que des documents encore ignorés nous livrent



Lucrèce.
Panneau. — Hambourg, ancienne collection Weber.

plus tard le secret de ce mystère. Le mieux, aujourd'hui, est de s'en tenir à l'opinion et à l'explication de M. Paul Bourget, qui écrit : « Il est probable que le goût des vêtements singuliers, une capricieuse sauvagerie

de manières, l'orgueil du génie et peut-être la dangereuse manie de se calomnier soi-même, dont tant de grands hommes ont donné l'exemple, commencèrent à décrier la réputation du peintre[1] ».

On peut donc, selon toute vraisemblance, se représenter le Sodoma comme un isolé et un rêveur. L'aliment de ses rêves, il le trouvait non dans l'inquiétude spirituelle, mais dans le spectacle du monde extérieur. Un Michel-Ange et un Rembrandt, comme un Pascal, puisent leurs tourments dans leur propre cœur; mais un Sodoma, un Prud'hon, comme un Baudelaire, ne sont tristes que du jour où ils ont compris que jamais ils n'exprimeront, selon leur souhait et leur exigence, leur idéal physique. Pour ceux-là, le luxe d'un corps, l'expression d'un visage, l'éclat d'une couleur ou d'une étoffe, la complexité d'un parfum dégagent une poésie dont la privation ou dont le souvenir peuvent meurtrir et désoler autant que la ruine d'un sentiment métaphysique peut meurtrir et désoler celui pour lequel l'émotion intellectuelle existe seule ou avant toute autre.

De 1510 à 1520, le Sodoma ne produit presque pas, ou produit seulement des œuvres secondaires : une fresque à San-Gimignano, une autre à Florence, une partie de l'Oratoire, de Saint-Bernardin, voilà à peu près ce qu'on connaît de lui pour cette période. Ce n'est peut-être point tout à fait divaguer que de donner ces années à une sorte de découragement maladif venu au Sodoma de voir combien ce qu'il faisait ressemblait peu à ce qu'il aurait voulu faire, combien les songes qui naissaient en lui au spectacle de la beauté vivante étaient supérieurs à la réalisation que ses ouvrages en montraient.

Cette crise, il y a peu d'artistes qui ne l'aient connue, même parmi ceux dont la sensibilité fut la moins aiguisée. A quelle force ne dut-elle point atteindre chez le Sodoma, qui trahit dans le moindre des visages qu'il peint une si grande, si pénétrante subtilité dans le trouble, dans le désir.

Il faut attendre dix années pour retrouver l'équivalent des *Noces d'Alexandre*. Ce que le Sodoma a fait à la Farnésine, dans une sorte de divination, il ne le saura plus refaire qu'au moment où, avec le calme, il aura trouvé la maîtrise. A peine un éclair dans cette période brumeuse : *le Christ à la colonne*. Mais, après 1520, voici l'Ève du *Christ aux limbes* (vers 1520), le *Saint Sébastien* des Offices et les fresques de la chapelle Sainte-Catherine (1526).

1. Paul Bourget, *Sensations d'Italie*, p. 45.



La Présentation au Temple (fragment).

Fresque. — Sienne, Oratoire de San Bernardino.

C'est dans une religion faite d'un mysticisme extrêmement voluptueux que le Sodoma a trouvé sinon sa guérison, du moins sa consolation. La grâce perfide, parfumée de Roxane et des suivantes d'Alexandre, il semble s'en écarter désormais. Ses aspirations, où la sensualité est toute mêlée de psychologie, il cherche à les satisfaire par la pratique d'un catholicisme qui, de son temps déjà, abandonne de plus en plus l'austérité des premiers chrétiens pour aller vers ce qui sera l'effusion et la fièvre des Jésuites. La sainte Catherine évanouie qui porte ses stigmates « comme des joyaux » ne présage-t-elle point déjà la sainte Thérèse du Bernin, recevant, dans son alcôve de rayons et de nuages, la flèche d'or du céleste visiteur ? Mais, chez le Sodoma, le sentiment est plus compact, plus contenu; les draperies qui vêtent la sainte sont lourdes et tranquilles; rien de théâtral; aucun symptôme encore de ce mauvais goût délicieux dont l'effet est comparable à la griserie légère et rapide que donnent, en Italie, certains vins sans grande race. Une fresque comme *l'Évanouissement de sainte Catherine* place le Sodoma au rang des plus grands. Quand Giotto peint la Visitation, à Padoue, quand Holbein montre, à Bâle, sa femme vieillie et malheureuse, quand Rembrandt fait couler, à La Haye, les larmes de Saül, nous ne sommes pas moins émus, dominés et convaincus que lorsque le Sodoma, sur un pan de mur étroit et malcommode, peint, à Sienne, la sainte écrasée sous le poids de son amour divin.

Après ces ouvrages, le Sodoma ne devait rien apporter de nouveau. Ce qu'il avait à dire, il sait qu'il l'a dit maintenant, que jamais il ne le redira mieux. Quelques figures à Sienne, au Palais Public, montrent qu'il est encore capable de rêver et d'exposer ses rêves.

A cette époque cependant il fait aussi quelques peintures à l'huile. Parmi celles-ci il faut signaler *l'Adoration des Mages,* à Sant' Agostino, tableau d'une composition lourde et d'une coloration peu plaisante, mais où deux visages, celui de la Vierge et celui du mage Melchior, ont, l'un toute la tendresse, et l'autre tout le mystère qu'on trouve dans les meilleurs Sodoma. Une autre peinture à l'huile, que M. Gielly place vers 1530, est une des œuvres les plus complètes de l'artiste. Nous la reproduisons : c'est une Sainte Famille. On verra à quel point l'Enfant y est raphaélesque, comme aussi le saint Joseph. Pour la Vierge, elle nous semble

d'une émotion bien plus vraie et plus profonde que les Vierges du Sanzio : c'est une figure admirable, pleine de majesté familière et de noble dou-



La Vierge et l'Enfant avec saint Joseph et saint Léonard.

Panneau. — Sienne, Palais Public.

ceur. Devant ce tableau, de couleur chaude, nourrie et enveloppée, encore une fois l'on pense au Giorgione. Le Sodoma est sans doute le seul peintre parmi les Piémontais, les Lombards et les Toscans, devant lequel on puisse songer un instant aux Vénitiens. Assurément il ne leur

ressemble pas et il leur est, quant au métier, très inférieur : mais parfois, à cause d'une certaine chaleur opulente et secrète, on imagine qu'il a dû souvent envier leur savoir et leur pouvoir.

Rien de vénitien, toutefois, dans les ouvrages de la fin. A soixante-deux ans, le Sodoma quitte Sienne, après des différends qu'il eut avec la Seigneurie. Il s'installe d'abord à Volterra, puis à Pise. Là, il passe six années. Les œuvres qu'il y peint sont médiocres : *le Sacrifice d'Abraham*, au Dôme, est une peinture désagréable et dure, indigne de lui. De nouveaux ennuis l'obligent également à quitter Pise. Il va à Lucques, y exécute une fresque aujourd'hui détruite, puis, finalement, rentre à Sienne, où il meurt, le 14 février 1549, âgé, découragé, et, sinon dans la misère, comme le dit méchamment Vasari, du moins dans un état de fortune qui n'est plus celui d'autrefois.

Retournons maintenant à la Farnésine, et, devant les deux grandes fresques du premier étage, interrogeons le Sodoma. La scène des noces d'Alexandre et de Roxane occupe la muraille qui fait face aux fenêtres. Le Sodoma a suivi ponctuellement la description que Lucien donne du tableau d'Aétion. C'est le moment où Roxane, assise au bord du lit nuptial, voit venir à elle Alexandre qui lui tend la couronne. A droite et à gauche les suivantes de Roxane, d'une part, et, de l'autre, le compagnon d'Alexandre, Héphestion, s'apprêtent à quitter les nouveaux époux. Héphestion s'appuie sur une figure allégorique de l'Hymen : c'est un jeune homme nu, d'une beauté irradiante, au visage pur et grave. Alexandre est beau également. Le geste avec lequel il présente la couronne à Roxane a une émotion contenue et pénétrante. Le mouvement de Roxane, qui se recule tout en penchant la tête en avant, n'a pas moins de subtilité et de frémissement. La surprise d'un cœur pudique, dans ce jeune corps qui va céder à l'attrait physique, est exprimée avec une poésie à la fois ardente et réservée dont on chercherait en vain l'équivalent, croyons-nous, parmi les œuvres contemporaines de celle-là.

La scène, de distribution si pompeuse, a aussi une beauté intérieure : ce tentateur sûr de soi, aux regards tout ensemble caressants et volontaires, près de cette vierge troublée et qui s'abandonne déjà, c'est



L'Évanouissement de sainte Catherine.

Fresque. — Sienne, église de San Domenico.

« l'ennemi séducteur » qui, dans les vers du poète, parle ainsi à Éloa :

> Je suis celui qu'on aime et qu'on ne connaît pas...
> ... Moi, j'ai l'ombre muette et je donne à la terre
> La volupté des soirs et les biens du mystère.

« Les biens du mystère », par ces quelques mots, Vigny ne découvret-il point la puissance cachée du sujet reproduit par le Sodoma ?

Et, si nous voulons chercher maintenant les mots et les images qui décriraient le décor sombre et singulier où la scène se passe, il faudrait peut-être ouvrir les volumes de Baudelaire. Non, assurément, qu'on puisse trouver chez le peintre et le poète une similitude d'accessoires, et, si l'on peut dire, d'inventaire. Mais, dans ce palais où des colonnades ténébreuses conduisent au rêve et à la nuit, au fond de cette alcôve où des figures ailées tirent des rideaux noirs, il flotte une odeur épaisse, mélangée, orientale, qui est bien celle que l'on respire, lorsque Baudelaire ouvre « un flacon qui se souvient ».

Nous ne nous dissimulons pas ce que de semblables apparentements ont de dangereux et d'un peu forcé. On cède, en les découvrant, à des impressions purement subjectives, que le voisin pourra parfaitement n'éprouver d'aucune façon. Pourtant, dans l'occasion, nous ne croyons pas nous tromper. Il ne nous semble pas qu'on puisse trouver, hors du XIXe siècle, des artistes qui éveillent en nous le sentiment qu'éveille le Sodoma. Il y a dans la volupté qui émane de ses peintures plus de douleur, d'inquiétude, que d'abandon et de joie. Au début du XVIe siècle, le Sodoma paraît avoir connu des tourments et des aspirations que ses contemporains ne soupçonnaient pas. Seul, en son temps, il est entré dans cette sombre contrée d'amour que célèbre Swinburne, cette contrée « où les parents du plaisir sont le sommeil et la mort [1] ».

On le remarque aisément : tous ces beaux visages sont des visages tristes. Une peine sérieuse, indéfinie, inexorable, voile ces regards pleins de chaleur et de trouble. Écoutons M. Maurice Barrès, qui a écrit à ce propos les pages les plus pénétrantes et les plus justes — les plus belles aussi : « Les jeunes gens du Sodoma, qui mêlent à la vigueur physique attestée par leurs muscles d'athlètes une expression intellectuelle si aiguë

1. Swinburne, *les Deux Rives*.

qu'elle en devient douloureuse, sont une vision épuisante. L'exaltation



Le Christ a la Colonne.
Fresque. — Sienne, Galerie communale.

psychique unie à cette force de vie atteint les plus hautes expressions

du désir, du désespoir, de l'ardeur à la vie, et provoque en nous, tout au fond de nos consciences, des états inconnus...[1] »

Peu de peintres, autant que le Sodoma, ont mêlé leurs rêves intimes aux sujets qu'ils avaient à traiter. Pour cela on peut prétendre qu'il fut un ancêtre du romantisme, si l'on s'accorde à dire que romantisme signifie avant tout « confidence personnelle ». De nos jours, il est de mise de trouver que cette « confidence personnelle » est l'ennemie de l'art et que la beauté d'une œuvre est diminuée si les liens qui la rattachent à son auteur ne sont pas assez dissimulés. Toutefois, il est permis de n'être pas de cet avis. L'art d'un Poussin et l'art d'un Racine ne sauraient suffire à exaucer et à nourrir l'exigeante humanité. A certaines heures, le calme et l'ordre dans la beauté laissent l'esprit froid et ne savent pas toucher le cœur. Dans ces moments-là, moments de doutes, d'inquiétudes, de luttes, on a besoin de mystère et d'ombre; on souhaite goûter des liqueurs moins dépouillées, des aliments aux saveurs plus composites. Alors on quitte les classiques et leurs pures harmonies: pour les montagnes tumultueuses de Michel-Ange, on abandonne les prairies idéales de Raphaël; infidèle aux princesses de Racine, on recherche les reines de Shakespeare; on écoute Rameau sans en être ému, mais Chopin vous désole délicieusement... Pour ces heures-là, le Sodoma est un compagnon précieux et savant. Près de lui qu'on ne cherche pas la paix, mais une tristesse douce-amère. Il enivre les yeux par une beauté où se combine le double luxe de la nature et de l'esprit, où l'instinct s'unit à la culture. A l'homme avide du ciel mais soumis à la terre, il montre le bel enfant maudit, fils d'Éloa et du Démon, allégorie de l'âme et du corps prisonniers l'un de l'autre, grande et fidèle image où nous nous reconnaissons.

JEAN-LOUIS VAUDOYER

1. Maurice Barrès, *Du Sang, de la volupté et de la mort*, p. 223.

NOTES ET DOCUMENTS

UN PORTRAIT DE L.-A. BRUN

Lorsqu'à la fin de mon livre sur *Louis-Auguste Brun, peintre de la reine Marie-Antoinette,* j'exprimais le vœu que cette étude fît donner un état civil à des tableaux encore inconnus du peintre de Versoix et contribuât à faire rendre à ce très intéressant petit maître de la fin du XVIIIe siècle une place qu'il a bien méritée, j'étais loin de me douter que ce serait d'abord chez moi que se réaliserait mon souhait. Voici dans quelles circonstances particulièrement piquantes s'est produite la chose, que l'on pourrait conter sous ce titre : « Bonne et mauvaise fortune d'un critique d'art ».

Lors de l'Exposition du costume que la Société nationale des beaux-arts organisa, l'an passé, à Bagatelle et dans laquelle devaient figurer plusieurs tableaux de Brun : *la Reine Marie-Antoinette montant à cheval à califourchon; la Reine à la chasse, suivie de Louis XVI*, etc., un membre du comité me demanda de prêter un petit tableau de famille que l'on attribuait à Boilly et qui représentait en groupe mon arrière-grand-père, M. Jaladon, receveur général de l'Allier, avec sa femme et sa fille, laquelle devint Mme Fournier-Sarlovèze, ma grand'mère. Jugez de ma surprise lorsque, en ôtant le cadre qui réclamait une petite réparation, je vis la signature : *Brun an* 7 !

Ainsi, tandis que j'écrivais mon livre, que je fouillais, à l'étranger, dans les cartons de la Société des beaux-arts de Genève et dans les collections particulières, j'avais en face de moi une des meilleures œuvres du peintre, représentant des membres de ma famille. Je la découvris, hélas ! trop tard pour la faire figurer dans mon ouvrage. J'avais, du moins, été plus heureux pour le tableau qui représente *Marie-Antoinette à la chasse, suivie de Louis XVI :* le jour même où j'allais donner le « bon à tirer » sur mes dernières épreuves, je revoyais, chez le comte Guy de La Rochefoucauld, ce tableau que je connaissais depuis longtemps sans savoir le nom de l'auteur et qui est certes un des plus curieux, car il est le seul où l'on voit Louis XVI, la figure souriante sous un chapeau à larges bords, galopant derrière la reine.

Que n'ai-je eu la même chance pour le tableau de Brun représentant le comte d'Artois entouré de plusieurs gentilshommes, tableau donné par le prince au baron

de Bezenval (dont j'ai pu reproduire presque tous les croquis préparatoires), et surtout pour le portrait équestre envoyé par la reine à sa mère, l'impératrice Marie-Thérèse, dont il est question dans la correspondance du comte de Mercy, et qu'il a été impossible de retrouver au palais royal de Vienne, ni à Schœnbrunn !



L.-A. Brun. — M. Jaladon, sa femme et sa fille.
Collection de M. Fournier-Sarlovèze.

Mon livre, en revanche, a fait revenir au jour un petit tableau à l'huile représentant une *Chasse à courre* (collection de M. P. Marmottan), et six petits portraits, à la mine de plomb, de membres de la famille de La Rochefoucauld et qui appartiennent à M. le duc de Doudeauville.

Fournier-Sarlovèze

BIBLIOGRAPHIE

Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, sous la direction de M. André Michel. — Tome IV. **La Renaissance** (2e **partie**). — Paris, A. Colin, gr. in-8°, fig. et pl.

Le huitième volume du grand ouvrage que dirige M. André Michel embrasse la période, si riche et si captivante, du plein épanouissement de la Renaissance en France, en Espagne et en Portugal : c'est la suite logique du volume précédent, consacré à la Renaissance italienne.

Une collaboration d'élite entoure le directeur de la publication, auquel est dû le chapitre qui lui revenait de droit : la sculpture en France, de Louis XI à la fin des Valois. M. Paul Vitry traite de l'architecture française à la même époque ; M. Jean de Foville étudie la médaille et l'art monétaire en France, de Charles VII à Henri IV ; M. le comte Paul Durrieu retrace l'histoire de la peinture française de Charles VII à la fin des Valois, et M. Émile Mâle celle du vitrail au xve et au xvie siècle ; à M. Émile Bertaux enfin revient la tâche délicate de parler de l'architecture, de la sculpture et de la peinture en Espagne et en Portugal, au xve et au xvie siècle.

Une abondante illustration, empruntée pour une bonne part à des œuvres peu connues du grand public, contribue, comme d'habitude, à la belle tenue de cet ouvrage. — E. D.

Les Grands artistes. Mantegna, par André Blum. **Benvenuto Cellini,** par Henri Focillon. **Les Primitifs français,** par Louis Dimier. — Paris, H. Laurens, 3 vol. in-8°, fig.

L'entrée du *Saint Sébastien* d'Aigueperse au musée du Louvre et l'enchère formidable de la vente Weber ont fait écrire bien des fois le nom de Mantegna, en ces derniers temps ; mais, pour peu qu'on ait désiré se familiariser avec le maître des Eremitani, on s'est vite convaincu de l'extrême pauvreté de la bibliographie française qui le concerne. C'est assez dire avec quelle satisfaction sera accueilli le petit livre dans lequel M. André Blum a retracé, d'après les derniers travaux de l'érudition, la carrière du peintre des Gonzague, en le replaçant dans le milieu où son esprit s'est formé et développé et qu'il devait influencer si profondément.

Quand Mantegna meurt, en 1506, Benvenuto Cellini, âgé de six ans, est encore au début de son existence aventureuse ; il s'apprête à courir de Florence à Rome, à Sienne, à Pise, à Mantoue, à Fontainebleau, semant ici et là, au cours des équipées qu'il a contées lui-même et dont M. H. Focillon reprend le récit pour notre plaisir, ces œuvres d'orfèvre et de statuaire qui lui assurent une place à part parmi les artistes

de son époque. Cette vie et cette œuvre ont été comprises à merveille par M. Focillon, dont les lecteurs de la *Revue* ont eu trop souvent l'occasion d'apprécier le talent d'écrivain pour qu'il soit superflu d'insister ici sur tout ce qu'a de littérairement séduisant son histoire de Cellini et des orfèvres italiens des XVᵉ et XVIᵉ siècles.

M. L. Dimier, en écrivant celle des *Primitifs français*, n'a pas prétendu soutenir « la thèse d'une école française primitive, continue, autonome et parfaite », comme les écoles primitives de Flandre et d'Italie. On est même un peu surpris, quand on a lu son livre — très nouveau, certes, mais d'un extrême parti pris, — qu'il ait consenti à lui laisser un titre que rien ne justifie, au lieu de lui donner celui-ci, qui aurait mieux résumé le contenu de l'ouvrage : *les Primitifs prétendus français*. Car, à bien comprendre M. Dimier, il n'y a pas eu de primitifs français : des origines au règne de Charles VI, rien; ensuite, des Flamands; enfin, des Italiens. La peinture française commence avec l'école de Fontainebleau : le Primatice est dieu, et M. Dimier est son prophète! — E. D.

Lunettes et lorgnettes de jadis, par Mᵐᵉ Alfred HEYMANN. Préface de M. G. LAFENESTRE. — Paris, J. Leroy, in-4°, fig. et pl.

Le sujet était original et neuf : M. Lafenestre, dans une charmante préface, l'a résumé en quelques pages et en a dit tout le charme.

Il y avait deux choses à considérer, que Mᵐᵉ Heymann, admirablement documentée sur le sujet, n'a point négligées : d'abord, le rôle des lunettes dans les arts, leur place dans les tableaux, dessins et gravures, depuis Pisanello et Holbein jusqu'au bonhomme Chardin et aux gravures de modes du Directoire; et ensuite leur décor propre, et en particulier celui des lorgnettes du XVIIIᵉ siècle, de ravissants bibelots d'ivoire, d'émail, de porcelaine de Saxe, de Sèvres ou de Wegwood, décorés au vernis ou à la gouache, renfermés en des gaines non moins précieuses que les anciens étuis à besicles, ciselés ou gravés, des XVᵉ et XVIᵉ siècles.

D'innombrables exemples figurés, reproduits parfois en couleur, des anecdotes amusantes, une bibliographie — parfaitement! — des ouvrages sur les lunettes et besicles, une liste des brevets les plus célèbres accordés aux spécialistes, en un mot tout ce qui peut concourir à rendre plus exacte et plus complète cette contribution au « portrait des choses », tout cela se trouve réuni en ce beau livre, bien fait pour plaire à tous ceux qui ont collectionné, collectionnent ou collectionneront. — E. D.

Manuels d'histoire de l'art. L'Architecture. I. Antiquité, par François BENOIT. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, fig.

« Si disproportionnée que soit l'étendue de cet ouvrage à l'énormité et à la complexité du sujet », M. François Benoit ne paraît pas s'être le moins du monde effrayé de la complexité de sa tâche. Au contraire, un pareil livre répondait merveilleusement aux qualités de son esprit, à cette sorte de procédé géométrique qu'il applique, et quelquefois avec bonheur, à toutes les questions d'esthétique, — histoire d'un genre, monographie d'un artiste ou critique d'un musée. Il a trouvé là matière à de ces divisions et subdivisions symétriques dans lesquelles il se complaît, à de ces développements parallèles destinés à renforcer l'analyse et à

préparer les conclusions synthétiques. Il a mis au jour un ouvrage uniquement écrit pour être didactique, qui l'est tout le long de ses six cents pages, et où il a introduit tout près de mille dessins schématiques, qu'il a exécutés lui-même et qui ne sont pas moins didactiques que son texte.

On le voit, c'est un ouvrage auquel on ne peut vraiment pas reprocher de ne rien contenir ! Tout l'art de bâtir de l'antiquité y est exposé depuis l'époque préhistorique jusqu'à la fin de la période romaine, avec, pour chaque phase et chaque pays, « les conditions humaines » et « les conditions physiques », « l'élaboration des programmes et leur réalisation », « la construction » et « les effets ». Il y a aussi des graphiques, des tableaux, des bibliographies, des index, et, en dehors des neuf cent quatre-vingt-dix-sept croquis de l'auteur, treize cartes et cent quarante-huit gravures. Ce « Manuel » est une encyclopédie de l'architecture. — E. D.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. XX. Holbein d. J., von Paul Ganz. — Stuttgart, deutsche Verlags-Anstalt, gr. in-8°, fig.

Un beau livre s'ajoute à la série déjà nombreuse de cette collection de monographies dans laquelle les artistes se racontent eux-mêmes : près de trois cents œuvres d'Holbein le jeune, groupées avec méthode par le savant M. Paul Ganz, précédées d'un excellent résumé de ce qu'on sait de l'artiste, suivies de tous les index accoutumés, permettra de suivre d'aussi près qu'il est possible la magnifique carrière du peintre souabe, Bâlois d'adoption, séduit et influencé par les Italiens, appelé et comblé de commandes par les Anglais.

Le classement chronologique adopté par M. Ganz augmente encore le plaisir qu'on prend à feuilleter ces images. Voici les œuvres de jeunesse, l'arrivée à Bâle, le séjour à Lucerne, le second séjour à Bâle *(Christ au tombeau, Vierge du bourgmestre Mayer, Érasme)*, le passage en Angleterre, le retour à Bâle *(la Famille de l'artiste)*, le second séjour en Angleterre, en partie passé au service d'Henry VIII *(Jane Seymour, Christine de Danemark, Catherine Howard*, etc.); voici les miniatures, les peintures décoratives et les tableaux perdus, représentés par des dessins originaux, des gravures ou des copies. Tout cela « permet d'ajouter — comme le disait si bien M. Teodor de Wyzewa dans une récente étude — aux vertus professionnelles du maître, qui déjà nous étaient connues, celle encore d'un progrès ininterrompu, rehaussant presque de jour en jour la claire et somptueuse beauté d'un art que nous voyons naître et grandir devant nous, s'épanouir en une floraison d'une richesse admirable ». — E. D.

Comment apprécier les croquis, esquisses, études, dessins, tableaux, etc., par Édouard Rouveyre. — Paris, G. Baranger, in-8°, fig.

Tout le monde se pique aujourd'hui de porter un jugement sur une œuvre d'art, et les innombrables expositions offrent à tout le monde l'occasion de montrer son goût et ses connaissances. M. Édouard Rouveyre a pensé que ce qui manquait le plus aux critiques amateurs, c'était le vocabulaire spécial : il a réuni à leur intention, sous forme de dictionnaire, 596 termes consacrés — pas un de moins — et les a fait

suivre de quelques explications, avec figures à l'appui, concernant « l'application qu'il est d'usage d'en faire ».

Veut-on savoir quand une peinture est molle, froide, facile, finie, léchée? Désire-t-on parler savamment de l'invention, de la composition, de la pâte, de l'effet? ou bien connaître le feu, le caractère, le sentiment? distinguer une pensée d'une esquisse, ou une réplique d'un pastiche? pénétrer les mystères du raccourci, du balancement, de la perspective? On n'a qu'à ouvrir ce nouveau manuel, dans lequel — regrettable lacune — le mot « futuriste » a été oublié... Ce sera pour la seconde édition! — A. M.

LIVRES NOUVEAUX

— *L'Architecture religieuse en France à l'époque romane, son origine, son développement,* par R. de Lasteyrie. — Paris, A. Picard, in-8°, 731 fig., 30 fr.

— *Greco ou le Secret de Tolède,* par Maurice Barrès. — Paris, Émile-Paul, in-18, 24 pl., 3 fr. 50.

— *Correspondance et fragments inédits,* d'Eugène Fromentin. Biographie et notes, par Pierre Blanchon. — Paris, Plon-Nourrit et Cie, in-16, portr., 3 fr. 50.

— *En Flânant. A travers la France. Provence,* par André Hallays. — Paris, Perrin, in-8°, 28 pl., 5 fr.

— *Papety, d'après sa correspondance, ses œuvres et les mœurs de son temps,* par Ferdinand Servian. — Marseille, P. Ruat, in-16, pl.

— *Forain aquafortiste, catalogue raisonné de l'œuvre gravé de l'artiste, avec la reproduction en hors texte de toutes les planches décrites,* par Marcel Guérin. — Paris, H. Floury, 2 vol. in-4°, 160 pl., 120 fr.

— *Du Khorassan au pays des Backtiaris, trois mois de voyage en Perse,* par Henry-René d'Allemagne. — Paris, Hachette, 4 vol. in-4°, 950 fig. et 255 pl. dont 47 en coul., 150 fr.

— *La Peinture en Belgique. Les Primitifs flamands.* Tome IV. *Fin du XVIe siècle : réalistes et romanisants.* — Bruxelles, G. van Oest, in-4°, pl., 15 fr.

— *Collection des grands artistes des Pays-Bas. Juste Suttermans, peintre des Médicis,* par Pierre Beautier. — Bruxelles, G. Van Oest, in-8° pl., 3 fr. 50.

— *Matériaux pour servir à l'histoire de la dentelle en Belgique. 2e série. Dentelles anciennes des Musées royaux des arts décoratifs et industriels à Bruxelles,* par E. van Overloop. Fascicule 4. — Bruxelles, G. van Oest, in-fol., pl.; l'ouvrage complet (5 fasc.), 120 fr.

— *Ignacio Zuloaga,* par Giulio de Frenzi. — Rome, G. Garzoni-Provenzani, in-fol., 102 fig. et 14 pl., 15 fr.

— *Nauka i sztuka.* XII. *Norblin,* napisal Zygmunt Batowski. — Lvow, gr. in-8°, 148 fig., 8 couronnes.

— *Notes on pictures in the royal collections,* collected by Lionel Cust. — London, Chatto and Windus, in-fol., pl., 12 sh. 6.

— *Little books on art. Benvenuto Cellini,* by R. H. Hobart Cust. — London, Methuen, in-16, pl., 2 sh. 6.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

SUR QUELQUES PORTRAITS DE MYCÉRINUS



Cliché E. Brugsch.

Fig. 1.

Mycérinus. Tête « Reisner ».

Albâtre. Musée du Caire.

Ç'a été longtemps une question de savoir si les statues des rois et des particuliers égyptiens nous offrent des portraits fidèles du tout ou simplement approchés. Non qu'on niât jamais que leurs auteurs eussent voulu les faire aussi semblables que possible, mais on hésitait à croire qu'ils y eussent réussi. L'air d'uniformité que l'emploi réitéré des mêmes expressions et des mêmes poses répand sur elles encourageait à penser que, se jugeant incapables de transcrire justement les nuances de conformation ou de physionomie propres à chaque individu, ils les avaient écartées de parti pris, comme indifférentes au genre de service auquel elles étaient destinées : si l'âme ou le double à qui elles fournissaient un corps indestructible reconnaissaient en elles assez de leur corps périssable pour pouvoir s'y attacher sans dommage au cours de leur existence posthume, ils estimaient avoir rempli suffisamment leur tâche. L'étude

des monuments a dissipé ces doutes. Qui, ayant manié attentivement une de ces têtes saïtes dont le crâne et le visage présentent des caractères si nettement individuels, ne reste pas assuré que tant de particularités notées avec cette félicité curieuse indiquent le ferme propos de transmettre à la postérité l'apparence exacte du modèle ? Que si, poussant plus avant, nous abordons le second âge thébain, nous y constaterons bientôt, grâce aux hasards qui nous ont livré bien conservés les cadavres d'une cinquantaine de princes et de princesses, avec quel succès les ateliers royaux ont perpétué sur la pierre les effigies de leurs contemporains : le profil de Sétouî Ier photographié dans son cercueil coïnciderait ligne pour ligne avec celui de ses bas-reliefs de Karnak ou d'Abydos, n'était la maigreur qui résulte de l'embaumement. Remontons maintenant à huit ou dix siècles encore au delà, et recherchons quel parti les maîtres sculpteurs du premier âge thébain ont tiré de leurs Pharaons : les statues d'Amenemhaît III et des Sanouasrît ont l'accent si personnel que nous aurions tort de supposer qu'elles peuvent être autre chose qu'une image sincère jusqu'à la brutalité. Les deux Chéphrên du Caire étaient seuls naguère encore à nous suggérer la conviction que les temps memphites ne le cédaient en rien sur ce point de la ressemblance aux siècles moins éloignés de nous : la découverte récente d'une dizaine de Mycérinus nous interdit d'en douter désormais.

Ils n'ont pas quitté l'Égypte pour la plupart. Le premier qui nous arriva (fig. 2) entra chez nous par achat en 1888, avec quatre statuettes de Naousirriya, de Mankahorou, de Chéphrên et peut-être de Chéops. D'après les renseignements que Grébaut recueillit alors, elles avaient été trouvées ensemble, deux ou trois semaines auparavant, par des fellahs de Mît-Rahinéh, sous les ruines d'une petite construction en briques située à l'est de ce qui fut jadis le lac sacré du temple de Phtah à Memphis. Ce n'était pas là certainement leur place originelle, mais elles avaient vraisemblablement orné d'abord chacune la chapelle funéraire annexée à la pyramide de son souverain : leur transfert à la ville et leur réunion dans l'endroit d'où elles sortent ne sont pas antérieurs au règne des derniers Saïtes ou des premiers Ptolémées. C'est alors, en effet, que, la haine de la domination étrangère ayant exalté chez le peuple l'amour pour tout ce qui était foncièrement égyptien, la piété envers les Pharaons glorieux d'au-

trefois se raviva : leurs sacerdoces se réorganisèrent et ils reçurent de nouveau le culte dont des siècles d'oubli les avaient déshabitués. Aucune de nos figures n'est de grandeur naturelle, et le Mycérinus de diorite, qui n'est pas des moindres, atteint à peine la hauteur de cinquante-cinq centimètres. Il trône sur un dé cubique avec cette impassibilité que le Chéphrên nous a rendue familière, et le buste raide, les poings aux cuisses, il laisse aller droit devant lui le regard blanc que l'étiquette impose à Pharaon, tandis que la foule des courtisans et des vassaux défile à ses pieds : son nom, gravé sur les côtés du siège à droite et à gauche de ses jambes, ne nous aurait pas appris ce qu'il est que nous l'aurions deviné à son port. La facture, sans être des meilleures qui se puissent imaginer, ne laisse pas d'être bonne : toutefois, la tête est grêle par rapport au torse, et, dans le principe, on ne manqua pas d'attribuer ce défaut à l'étourderie du sculpteur. On observa d'ailleurs que le visage n'était pas sans rappeler celui de deux des autres Pharaons, et on l'expliqua par la parenté, le second, Chéphrên, étant le père de Mycérinus,



Cliché E. Brugsch.

FIG. 2. — MYCÉRINUS.
STATUETTE DÉCOUVERTE A MÎT-RAHINÉH.
Diorite. Musée du Caire.

et le troisième, peut-être Chéops, son grand-père. Ce fut un motif de présumer qu'on avait là des portraits, mais ces portraits étaient-ils authentiques? Plusieurs égyptologues de Berlin, que leur ingéniosité naturelle incitait alors à reviser les jugements de Mariette sur l'art, pensèrent discerner dans certains détails de costume et d'ornementation la preuve que, si ce n'étaient pas là des figures de fantaisie pure, c'étaient du moins des copies d'originaux anciens exécutées très librement sous une des dynasties saïtes, et leur théorie, repoussée par les savants qui avaient une expérience plus longue, troubla pourtant la majorité. Elle ne tarda pas à être renversée par les faits, mais, comme il arrive souvent, les conséquences qu'on avait déduites d'elle lui survécurent par force d'habitude : beaucoup d'entre nous craignirent, pendant quelques années encore, de s'avancer trop s'ils déclaraient franchement que notre Mycérinus était ce que nous l'avions intitulé sur la foi de son inscription, le vrai Mycérinus.

Ils ne le firent qu'à partir de 1908, après que Reisner et ses Américains, fouillant à Gizéh aux alentours de la troisième pyramide, mirent au jour des monuments qu'avec la meilleure volonté du monde personne ne put assigner à une époque différente de celle de Mycérinus. Il semble que le renom de piété dont le roman populaire l'avait entouré n'était pas immérité complètement, au moins en ce qui touche sa propre divinité, car les ouvriers retirèrent des ruines de sa chapelle, avec les éléments d'une innombrable vaisselle funéraire en toute sorte de pierres, les fragments d'une multitude de statues en albâtre, en schiste, en calcaire et en brèches rares. Il y en avait dans la masse d'inachevées ou de dégrossies seulement, car, le souverain étant mort tandis qu'on les façonnait, les travaux avaient été interrompus aussitôt, selon l'usage oriental, et les chantiers abandonnés en débandade. Celles qui étaient terminées déjà et menées à leur place furent culbutées on ne sait à quelle époque, peut-être au temps où Saladin démantela les pyramides pour construire les remparts nouveaux et la citadelle du Caire, puis leurs pièces si maltraitées qu'une quantité énorme en a disparu : c'est au plus si, d'une centaine de couffes que les Américains ramassèrent, ils retirèrent, outre cinq ou six têtes intactes, de quoi reconstituer à peu près complètement deux statues en albâtre. La meilleure des têtes (fig. 1) est chez nous, au Caire, et elle ressemble assez à celle de notre statuette pour qu'on n'eût pu hésiter à reconnaître Mycérinus,



quand même l'endroit d'où elle sort ne nous l'aurait pas laissé deviner. La statue qui nous est échue de la trouvaille (pl. p. 245) est assise, mais le bloc dans lequel elle est sculptée ne tient pas d'aplomb sur sa base, si bien qu'elle se renverse légèrement en arrière. D'autre part, les deux bras étant coupés entre l'aisselle et la hanche, elle doit à cet accident de paraître au premier instant avoir un buste trop étroit pour sa hauteur. Enfin, et c'est ici le point important, la tête est petite, si petite que la coiffure ne suffit pas, malgré son volume, à corriger le mauvais effet de cette disproportion entre sa ténuité et l'ampleur des épaules. La faute n'est pas de celles qu'on rejettera volontiers sur la gaucherie ou sur l'ignorance de l'artiste. Celui-ci n'était pas, tant s'en faut, un homme de talent, mais il savait son affaire et il nous l'a bien prouvé par la tenue générale de son œuvre. L'accord du tronc et des jambes, la musculature de la poitrine, la texture du costume, le modelé du genou et du mollet sont conformes à l'esthétique de l'époque; la cheville et le pied sont détaillés avec la virtuosité d'un ouvrier rompu à toutes les finesses du métier. Si maintenant nous revenons à la statuette de Mît-Rahinéh, que sa technique rattache non pas à une école mais à un atelier différent, nous éprouverons de la difficulté à imaginer que deux sculpteurs seraient tombés chacun de son côté dans une faute aussi grossière s'ils ne l'avaient pas eue sous les yeux chez leur modèle. Puisque leurs statues de Mycérinus sont microcéphales, c'est que Mycérinus était microcéphale presque à la difformité.

Cependant la fouille continuait parmi les lits d'éclats de pierre. Quelques semaines avant qu'elle cessât, vers la fin de mai 1908, elle produisit quatre groupes en schiste dont le témoignage confirma pleinement celui des albâtres. L'agencement y est le même, à quelques écarts près, qui ne modifient point sensiblement l'aspect des morceaux. Contre une dalle haute de quarante-cinq à soixante centimètres, trois personnes sont debout côte à côte, Mycérinus au milieu, le pied gauche en avant, le pagne tuyauté aux reins, et au front le bonnet blanc du royaume de la haute Égypte. Il a toujours une déesse à sa droite, une Hathor moulée dans le sarrau sans manche ouvert sur la poitrine et chargée par-dessus ses cheveux de la perruque brève et de la coufiéh; elle porte sur cette coiffure ses deux cornes de vache et le disque solaire. Dans l'un des groupes (fig.5), elle marche, les bras retombants et les mains à plat le long des cuisses;

dans l'autre (fig. 3), elle l'étreint du bras gauche et elle se presse contre lui; dans la troisième enfin (fig. 4), elle lui serre la main droite de sa main gauche. La dernière des figures est tantôt d'une femme, tantôt d'un homme : l'homme, qui est moins grand d'un tiers que ses compagnons, s'avance les bras ballants; les deux femmes sont immobiles, et l'une d'elles passe son bras droit autour de la taille du roi, symétriquement à l'Hathor de gauche. Ce sont des entités géographiques, des nomes, et les étendards qui sont plantés sur leur tête nous enseignent leurs noms : les deux femmes personnifient les nomes du Sistre et du Chien, l'homme celui d'Oxyrrhinchus. Les fragments de schiste sous lesquels ils étaient ensevelis, appartiennent assurément à d'autres groupes aujourd'hui détruits, mais combien comptait-on de ceux-ci à l'origine ? Le thème décoratif duquel ils faisaient partie est de ceux dont on saisit l'intention du premier coup d'œil, mais, si nous avions eu besoin d'un commentaire pour le comprendre, les courtes légendes de la base nous en auraient fourni les éléments; elles nous apprennent en effet que notre Hathor est la dame du canton du Sycomore et que le nome du Chien, celui du Sistre, celui d'Oxyrrhinchus



Cliché E. Brugsch.

Fig. 3.

Mycérinus, Hathor et le nome Cynopolite.

Schiste. Musée du Caire.

amènent au souverain toutes les bonnes choses de leur territoire. Mycérinus, en sa qualité de roi du Saïd et du Delta, avait droit, pendant sa vie au tribut, après sa mort aux offrandes du pays entier, et d'autre part, Hathor, dame du Sycomore, est la patronne des morts osiriens dans cette province memphite où s'élevaient les palais des Pharaons et leurs tombeaux : il était donc naturel qu'elle servit d'introductrice aux délégués des nomes, lorsque ceux-ci venaient verser leurs redevances au maître commun. Chez les riches particuliers, cette opération était symbolisée sur les parois de la chapelle funéraire par de longues processions d'hommes ou de femmes en bas-relief dont chacun incarnait l'un des domaines affectés à l'entretien du tombeau; ici elle était exprimée de façon plus concrète encore par deux théories de groupes en ronde-bosse qui probablement se développaient le long des murs dans une des cours du temple de la pyramide. Les quatre qui ont échappé à la destruction appartenaient à la série du Saïd, comme le prouvent et leurs noms et la coiffure du souverain, mais ceux du Delta n'auraient pu manquer sans qu'il en résultât des privations regrettables pour le double dans son existence d'outre-tombe : il y en avait donc une quarantaine en tout, autant que de nomes dans l'Égypte entière.



Cliché E. Brugsch.

FIG. 4.

MYCERINUS, HATHOR ET LE NOME DU SISTRE.

Schiste. Musée du Caire.

L'excellence de ceux qui nous sont parvenus est pour nous inspirer le regret de ceux que nous n'avons plus. Ils conservaient quelque chose

encore de leur coloris primitif, dans l'instant qu'ils sortirent de terre, mais ils s'en sont dépouillés rapidement au contact de l'air et de la lumière, et il ne leur en est plus resté que des traces à la poitrine, au cou, aux poignets, à la ceinture, aux endroits que couvrait la parure habituelle des gens de haut rang : les feuilles d'or dont les colliers et les bracelets étaient décorés ont été volées dès l'antiquité, mais les couches plus épaisses de peinture sur lesquelles elles avaient été posées gardent assez exactement leurs contours. Il nous serait facile de restituer à l'ensemble l'aspect qu'il avait dans sa fraîche nouveauté, teint jaune clair pour les femmes et rouge brun pour les hommes, chevelures noires, coiffures bleues ou blanches, couronnes et vêtements blancs relevés par l'éclat fauve des bijoux. Des morceaux où tout est calculé si minutieusement pour la vérité, il est peu probable que rien y soit l'effet du hasard ou de la maladresse ; si donc la tête du souverain y est partout trop faible, c'est qu'elle se présentait telle dans la réalité. En fait, la disproportion au reste du corps est moins sensible ici que sur les statues isolées et on ne la remarque pas de prime abord : elle se manifeste rapidement dès que l'on compare le souverain à ses deux compagnons. Non seulement ils ont la tête plus massive et plus large que lui, mais il semble que le sculpteur ait voulu accentuer le contraste entre eux par un tour de son métier : il a rétréci sensiblement leurs épaules, et le contraste de la tête trop petite qui surmonte les vastes épaules de Mycérinus avec les deux fortes têtes qui pèsent sur les épaules étriquées des acolytes souligne la difformité que l'entassement des trois figures sur le même fond avait presque masquée. L'étude des schistes nous impose donc la même conclusion que celle des albâtres. C'est bien le Mycérinus véritable que les contemporains se sont efforcés de transmettre à la postérité, et ils ne nous ont épargné aucun des détails qui étaient de nature à nous le faire bien connaître ; nous n'avons qu'à analyser leurs œuvres pour le voir lui-même se dresser devant nous. Il était grand, robuste, mince de taille, avec des jambes longues et une encolure puissante qu'un visage grêle surmontait, un athlète avec la tête presque d'un enfant. Au demeurant, des yeux saillants, des oreilles grasses, un nez court retroussé du bout, une bouche sensuelle ourlée de lèvres épaisses, un menton fuyant sous la barbe postiche : l'expression de la face est celle de la bienveillance, même de la faiblesse. Le sculpteur a eu beau

lui raidir l'échine et le cou, lui gonfler la poitrine, lui tendre les biceps, lui serrer le poing, lui immobiliser le masque dans une gravité hiératique, il n'a pas réussi à lui inculquer la majesté souveraine qui fait de notre Chéphrên l'idéal du Pharaon égal aux dieux. Il a le benoît extérieur d'un particulier de bonne race, mais de tournure inférieure à sa condition. On en citerait aisément plus d'une parmi les statues qui sont exposées près des siennes dans notre musée, celle de Rânafir, par exemple, qui a plus haute mine et plus fière allure.



Cliché E. Brugsch

Fig. 5.

Mycérinus, Hathor et le nome d'Oxyrrhinchus.

Schiste. Musée du Caire.

Et le nouveau groupe en schiste (fig. 6) que Reisner découvrit pendant l'hiver de 1909 ne nous a obligés à rien changer de cette appréciation. Mycérinus y est représenté cette fois avec sa femme; les portions basses des deux figures n'avaient pas reçu le poli final quand la mort survint, mais celles du haut étaient achevées et elles sont admirables. Il est, lui, coiffé du *claft* ordinaire qui lui encadre la face carrément, et ses traits sont bien ceux que nous lui connaissons d'après les statues déjà décrites, les yeux à fleur de peau, le regard fixe, le nez retroussé, la bouche large et molle, la lèvre inférieure qui avance un peu sur la supérieure, la physionomie d'un bon bourgeois qui se guinde pour paraître digne. La reine n'a pas l'air beaucoup plus noble, mais, à la considérer, on n'est pas loin de penser qu'elle avait plus d'intelligence ou de vivacité. On ne dira pas précisément qu'elle

sourit, mais un sourire vient de passer sur son visage, et il lui en est resté quelque chose à la bouche et aux yeux (fig. 8). Elle a d'ailleurs de belles joues rondes, un petit nez en l'air, un menton replet, des lèvres charnues, coupées de haut en bas par un pli bien net : un regard résolu glisse entre ses paupières étroites et lourdes. Elle ressemble à son mari, ce qui n'a rien de surprenant, puisque, les unions entre frères et sœurs étant non seulement tolérées mais commandées par la coutume, il y a chance que ces deux-là fussent nés du même père et de la même mère ; elle a seulement quelque chose de plus ferme que lui (fig. 7). L'usage exigeait, quand on associait deux époux dans un groupe, qu'on ne les posât pas côte à côte sur un pied d'égalité absolue, mais qu'on prêtât à la femme une posture ou simplement un geste qui impliquait un état de dépendance plus ou moins affectueuse à l'égard du mari ; on l'accroupissait à ses pieds, la poitrine contre ses genoux, ou on l'attachait du bras à sa ceinture ou à son cou, comme si elle n'avait confiance qu'en sa protection. Ici, le geste de la reine est conforme à la convention, mais la manière dont elle l'exécute en contredit l'intention soumise : elle se serre moins contre le Pharaon qu'elle ne le serre contre elle et elle a l'air de le protéger au moins autant qu'il la protège. Aussi bien l'égale-t-elle par la stature, et quand même elle est plus svelte que lui, ainsi qu'il convient à son sexe, elle est aussi robuste des épaules. Est-ce à dire pour cela que le sculpteur lui ait attribué la carrure massive d'un homme ? Non certes, mais, à l'exemple de son confrère des triades, il a triché quelque peu pour dissimuler le défaut de son modèle. Comme il lui déplaisait sans doute d'avoir à montrer un Pharaon difforme et que pourtant il lui était interdit d'altérer des traits qui, après tout, étaient ceux d'un dieu, il en a rendu l'incorrection moins visible en retranchant aux épaules ce qu'il fallait afin de rétablir une sorte d'équilibre apparent entre les parties, et nous voilà ramenés par un détour nouveau au point où l'examen des albâtres et des triades nous avait conduits. Concluons une fois de plus que les effigies des Pharaons memphites et de leurs sujets étaient les portraits réels des personnages qu'elles prétendaient reproduire.

Réels, mais non réalistes, à moins de nécessités spéciales. J'ai tenté à plusieurs reprises de définir les caractères des deux écoles principales de sculpture égyptienne, la thébaine et la memphite. Dès son origine, la



FIG. 6. — MYCÉRINUS ET SA FEMME.
Schiste. Musée de Boston.

thébaine tend à copier le modèle brutalement, tel qu'il est dans le moment que sa main le saisit. Prenez les statues de Sanouasrît Ier ou de Sanouasrît III, qui entrèrent naguère au musée du Caire : l'air de famille est indéniable entre toutes, mais, selon qu'elles proviennent d'un atelier thébain ou d'un memphite, les traits qui constituent la ressemblance complète sont notés de façons si divergentes qu'à première vue on incline à penser qu'elle existe à peine. L'es Thébains ont marqué scrupuleusement la maigreur des joues, la dureté de l'œil, la sécheresse de la bouche, la pesanteur de la mâchoire, et ils ont accusé ces points plus qu'ils ne les ont atténués ; le Memphite ne les a pas négligés, mais il les a traités d'une manière

plus clémente, et il a dégagé des faces hagardes où l'école rivale se complaît le masque heureux et souriant que les traditions de la sienne attribuaient à tous les Pharaons sans exception. Nous ne pouvons pas instituer de comparaisons de ce genre pour l'époque de Mycérinus : l'école thébaine, si elle existait déjà comme il est probable, dort enterrée encore sous les ruines, et nous ne connaissons rien d'elle à placer aux côtés de la memphite. C'en est assez néanmoins de parcourir



Fig. 7. — Mycerinus et sa femme (détail).
Musée de Boston.

les salles de notre musée qui sont réservées à celle-ci pour nous convaincre que, si le Chéîkh-el-beled, les Chéphrèn, le couple princier de Méîdoum, les Rânafir sont des portraits ressemblants, ce sont aussi des portraits idéalisés selon la formule dont nous avons constaté l'influence sur les monuments de la xiie dynastie : tout ce que leurs modèles offraient de trop prononcé dans leur manière d'être a été affaibli, afin de leur donner la tenue sereine qui seyait au corps impérissable de si nobles et si discrètes personnes. Là seulement on se départait de la routine où l'on rencontrait des monstruosités telles qu'il y aurait eu danger pour l'immortalité du

sujet à les effacer complètement, ainsi dans le cas des deux nains du Caire ; encore n'est-il pas bien sûr que même là on n'ait pas ménagé quelques adoucissements à leur laideur. Ce qui est arrivé à Mycérinus le rend vraisemblable : n'avons-nous pas vu, en effet, que l'artiste s'est ingénié à dissimuler par un artifice l'exiguïté troublante de la tête ? Et il a dû souvent prendre des libertés pareilles sans que nous ayons actuellement



Fig. 8. — Mycérinus et sa femme (détail).
Musée de Boston.

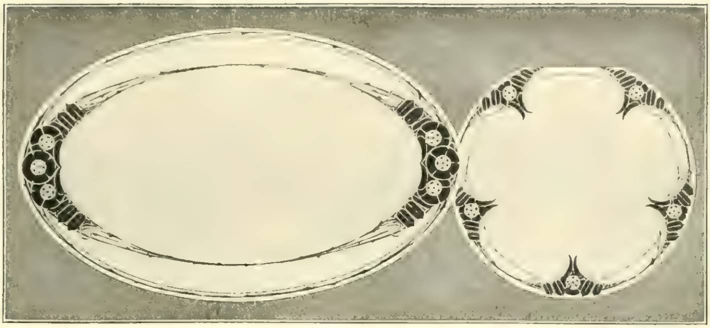
les moyens de le démontrer. J'oserai l'affirmer de Chéphrên, bien que l'une de ses deux statues, celle de serpentine verte, soit presque pour moitié une restauration de Vassalli. Car si l'on compare leurs profils, on remarque que celui de la statue en serpentine est moins ferme que celui de la statue en diorite ; l'œil y est plus petit et le menton moins autoritaire, la pointe du nez se rebrousse un peu et une ressemblance s'ébauche avec Mycérinus. Cette dignité hautaine que je signalais tout à l'heure chez le père par opposition au fils ne résulterait-elle pas du parti qu'avaient pris les Memphites d'idéaliser leurs sujets jusqu'à faire de chacun

d'eux un type presque abstrait de la classe à laquelle il appartenait?

Comme on pouvait s'y attendre, les albâtres de Mycérinus sont loin d'égaler ses schistes. Chaque fois, en effet, que nous retrouvons plusieurs statues d'un personnage en matières différentes, il est rare que les plus difficiles à travailler ne soient pas aussi les meilleures. Petrie en avait conclu qu'il y avait en Égypte, à toutes les époques, une école de sculpture du calcaire et des roches tendres, une du granit et des roches dures. Mais qui s'aviserait de classer nos sculpteurs dans des écoles diverses suivant qu'ils s'attaquent au bronze ou au marbre? En Égypte, comme chez nous, les apprentis recevaient un enseignement qui les préparait à exercer le métier complet, quelle que fût la spécialité dans laquelle ils se cantonnassent par la suite, mais comme le traitement de certaines roches exigeait une pratique plus étendue, on avait soin, sur les chantiers, de le confier aux plus experts. C'est évidemment ce qui arriva pour Mycérinus. Ses albâtres sont très estimables à coup sûr, mais ceux à qui nous les devons n'étaient pas des virtuoses accomplis, et, s'ils s'acquittèrent de leur tâche très honorablement, ils ne produisirent rien que d'ordinaire. Ceux qui exécutèrent les schistes étaient bien plus habiles. Je n'oserai pas certifier qu'ils ont triomphé entièrement de la matière : les corps des princes et des dieux découpés dans une pâte aussi sèche et d'un ton aussi triste présentent une rigidité de contours à laquelle nous sommes d'autant plus sensibles qu'ils sont privés de la couleur qui les égayait. Ils rebutent presque celui qui les voit pour la première fois; puis, cette répulsion vaincue, ils se révèlent parfaits de leur espèce. L'artiste a fait ce qu'il a voulu de cette substance ingrate, et il l'a maniée de la même souplesse que s'il eût eu à pétrir l'argile la plus ductile. Les femmes surtout sont remarquables avec leurs épaules pleines et rondes, leurs seins menus et placés bas, leur ventre puissant et bien dessiné, leurs cuisses délicates et pleines, leurs jambes vigoureuses, un des types les plus élégants que l'Egypte memphite ait créés. Cela ne vaut pas le Chéphrên de diorite, ni le Chéikh-el-beled, ni le Scribe accroupi, ni la Dame de Méïdoum, mais ce n'en est pas loin, et peu de pièces tiennent un rang aussi élevé dans l'œuvre de la vieille école memphite.

Séyaléh, le 28 décembre 1911.

G. MASPERO



Félicien Brunon. — Plat long et assiette à gâteaux (2e prix).

A PROPOS D'UN CONCOURS RÉCENT

POUR LA COMPOSITION D'UN SERVICE DE TABLE

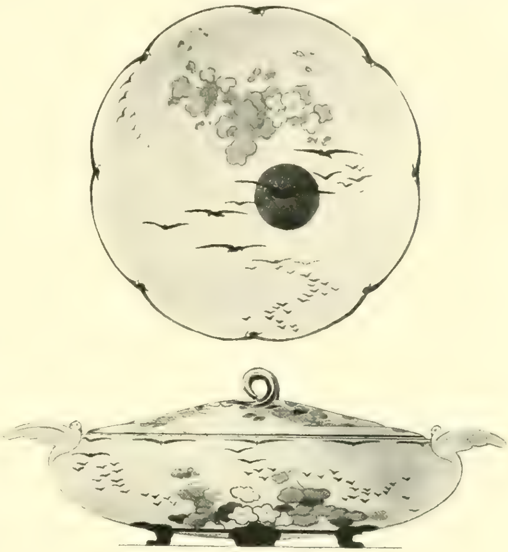
Prenant une initiative dont les conséquences peuvent être très favorables aux artistes, les Magasins du Printemps ont récemment ouvert un concours entre les décorateurs français pour la création de modèles de services de table, comprenant à la fois la vaisselle et la verrerie. La Société d'encouragement à l'art et à l'industrie leur a, malgré des critiques qui nous semblent bien injustifiées, accordé son patronage pour cette entreprise, et il faut louer la Société présidée par M. Henry Roujon de son impartialité : fidèle, en effet, au principe de sa fondation, elle n'a pas considéré comme indigne d'elle-même de soutenir auprès des artistes une tentative qui présentait toutes les garanties et qui répondait aux conditions des concours qu'elle-même organise, c'est-à-dire constitution d'un jury choisi parmi les industriels, les artistes et les critiques d'art, rémunération des auteurs correspondant à l'effort demandé, attribution enfin à ceux dont les œuvres seraient reproduites d'un droit de 10 % sur

la vente. Il nous paraît, au contraire, que son intervention, bien loin d'être inopportune, prend une valeur toute spéciale et significative, du fait qu'il s'agit d'un grand magasin. Jusqu'ici, les auteurs de modèles reproduits en céramique ou en verrerie par l'industrie restaient anonymes et ne participaient en aucune mesure au succès de leurs compositions ; les grands magasins, particulièrement, s'approvisionnaient chez des fabricants qui, seuls, tiraient avantage de la vente plus ou moins fructueuse des œuvres de leurs dessinateurs. Dans ces conditions, ne doit-on pas considérer comme un progrès capital la part donnée au créateur dans des bénéfices qui sont dus à son travail et à son goût, et cela n'est-il pas d'autant plus appréciable que le contrat a pour signataire un vendeur capable d'écouler de nombreuses reproductions du modèle imaginé par l'artiste ?

Sans doute objectera-t-on qu'un grand magasin est, par sa constitution même, inapte à répandre dans le public des objets ayant un caractère artistique. Cela peut être vrai, si l'on pose en principe que l'art décoratif doit être le privilège exclusif d'une élite d'amateurs, amoureux, parfois jusqu'au snobisme, de la pièce précieuse et de l'objet unique. Mais si l'on estime, par contre, que ce qui distingue les productions d'art décoratif de celles des beaux-arts proprement dits est justement la possibilité de propager à travers toutes les classes de la société les notions les plus nécessaires de goût et d'imprimer à chaque objet, quelles qu'en soient la destination et la matière, un caractère personnel significatif de son origine et de son temps, on ne peut contester l'intérêt qu'il y a à encourager des commerçants qui acceptent de présenter à une clientèle nombreuse et souvent trop peu éclairée des modèles ayant des qualités d'art. Le jour n'est malheureusement pas encore venu où nos meilleurs artistes s'intéresseront réellement à la création des objets usuels les plus simples, de ceux qui sont fabriqués et vendus chaque jour en grande quantité ; mais ce progrès définitif ne pourra certainement être obtenu qu'à la condition d'associer les créateurs au succès de leurs inventions. L'on voit tout de suite, si l'on se place à ce point de vue, l'intérêt que présente l'adhésion d'un grand magasin au principe de l'édition pour des objets d'un prix peu élevé et d'une vente courante. Et, bien loin de se plaindre du patronage donné par la Société d'encouragement au concours qui nous occupe,

les décorateurs doivent considérer cette initiative comme un acheminement vers un état qui libérera les arts mineurs et assurera à ceux qui s'y consacrent une place digne de leur talent et de leur travail.

Les concours institués par le Printemps avaient pour but, nous l'avons dit, la création d'un service de table dont la vaisselle, décorée par les procédés de l'impression ou du pochoir, pouvait être exécutée soit en faïence, soit en terre de fer, soit en porcelaine, et dont la verrerie était appelée à recevoir une ornementation taillée ou gravée. Trois primes, variant de 1.500 à 600 francs et indépendantes du droit de 10% sur le prix de vente acquis aux auteurs des modèles exécutés, étaient mises à la disposition du jury pour les compositions destinées à la céramique, tandis que quatre primes de 800 à 200 francs étaient réservées aux projets appliqués à la verrerie. Une certaine somme pouvait en outre être attribuée à l'artiste qui, ayant pris part aux deux concours, aurait réuni pour l'un et pour l'autre les suffrages du jury et créé une œuvre complète, présentant une harmonie d'ensemble. Quarante-neuf projets avaient été composés pour la céramique, et la verrerie avait réuni un nombre de concurrents sensiblement égal.



Ch. Klosier.
Légumier et assiette à gateaux (1er prix).

Parmi cette centaine de compositions il y avait, certes, des idées inté-

ressantes et nous aurons occasion d'en parler, mais il faut bien reconnaître que ce concours n'a peut-être pas apporté une note réelle d'originalité ni distingué des personnalités nouvelles en aussi grand nombre que pouvait le laisser espérer la longue liste des concurrents. Ici, comme ailleurs, s'est manifesté l'inconvénient des concours auxquels hésitent toujours à prendre part les artistes les plus qualifiés pour répondre au programme imposé, et c'est malheureusement dans le jury que l'on rencontrait les noms de ceux dont on aurait aimé à trouver les œuvres : ni M. Aubert, ni M. Dammouse, ni M. Dufrène, ni M. Decœur, pour n'en citer que quelques-uns, n'avaient apporté là le témoignage de leur talent délicat et divers, et, à cause de cela, manquait l'impression vive, l'émotion qu'engendre la véritable œuvre d'art, car le plus modeste objet peut émouvoir, si l'on entend par ce mot la sensation qui naît au contact d'une idée neuve ou rare.



Alexis Faguet. — Service de verrerie.

A l'exception de quelques projets qui décelaient chez leurs auteurs une connaissance trop approfondie de ce dessin industriel et bâtard dont aucun style ne saurait être rendu responsable, la plupart des compositions — et les meilleures — étaient conçues dans un esprit franchement moderne. Malheureusement, il faut bien l'avouer, le groupement d'œuvres issues toutes d'une école, bien récente encore, donnait une pénible impression de classicisme : on sentait l'application trop facile de formules déjà un peu usées, et la jeunesse, aussi bien que l'originalité, sembleraient trop fréquemment absentes. Une grande monotonie, une sensation de « déjà vu », un manque d'in-

vention presque général émanaient de tous ces projets. Des esprits bienveillants pourraient voir dans cette banalité correcte l'affirmation définitive du style qui triompha en 1900 ; mais on doit plutôt craindre qu'elle ne soit le symptôme d'un arrêt dans l'évolution de la pensée inspiratrice, et un style tombe vite en décadence quand il ne se renouvelle point. C'est ainsi que, par un inexplicable phénomène, la stylisation dont le principe semblait devoir conduire à une variation indéfinie des thèmes décoratifs, a abouti, au contraire, à l'emploi constant des mêmes éléments, des mêmes lignes, des mêmes motifs empruntés à la flore. Dans les compositions consacrées à la céramique, notamment, on retrouvait sans cesse le fuchsia, le trèfle, les cœurs-de-Jeannette et surtout le blé : or, si ces motifs, et le dernier tout particulièrement, peuvent prendre une forme élégante et délicate sous le crayon d'artistes tels que M. Lucien Bonvallet, M. Fournier des Gorats ou MM. Henri Collet et Paul Villiers, n'est-ce pas,



ALEXIS FAGUET. — PLAT ROND ET SOUPIÈRE.

cependant, faire preuve d'une indigence réelle d'invention que de les répéter sans cesse sans l'effort d'une recherche différente ?

A un autre point de vue, on peut s'étonner que l'ornement géométrique, qui est constitué par un agencement harmonieux de lignes et de courbes et que le style moderne avait, avec raison, remis en honneur, n'ait pas été plus souvent employé pour la décoration d'objets dans lesquels il pouvait trouver une application heureuse. Des plats, des pièces de service, des verres affectent nécessairement une forme régulière que le décor ne saurait modifier sans inconvénient; pourquoi, dans ces conditions, ne point choisir, pour motif ornemental, des éléments de même origine et pourquoi ne pas poursuivre la réalisation d'un décor issu de la forme même ? Or, parmi tous les auteurs des projets exposés, un seul a utilisé cette formule dans des conditions satisfaisantes : Mlle Morice, qui n'a obtenu qu'un troisième prix en raison de graves défauts dans la construction technique de certaines pièces, a conçu une ornementation infiniment ingénieuse et aimable, très personnelle dans sa simplicité.

Quelques concurrents ont puisé leur inspiration dans la fantaisie pure : ce ne sont certainement pas les moins dignes d'intérêt, puisque l'œuvre classée première en céramique appartient à cette catégorie, mais il est pour le moins curieux de constater à quel point cette fantaisie peut vite ramener aux styles connus. Ainsi les compositions de Mlle Guillemette Bourgois, qui sont loin d'être insignifiantes, malgré l'erreur capitale qu'elle a commise en concevant un service de table presque entièrement coloré du bleu le plus ardent, évoque trop facilement l'art persan ou l'art arabe, tandis que M. Kloster est arrivé tout naturellement, et malgré lui sans doute, à une adaptation de certains décors d'Extrême-Orient. Il l'a fait avec beaucoup de grâce et nous sommes persuadé que son œuvre, exécutée en céramique, plaira par ses qualités aimables et aussi par les réminiscences même qu'on y peut trouver. Elle est de celles qui n'ont pas besoin d'un milieu spécial pour être à leur place, et par là elle rentre bien dans la tradition de notre art. En effet, si le public semble parfois rebelle à l'art moderne, c'est que celui-ci exige, pour prendre toute sa valeur, un ensemble constitué de toutes pièces et à la formation duquel répugnent encore nos habitudes traditionnelles. L'art de 1900 a été souvent trop exclusif, dédaigneux de tous liens avec le passé : ce fut son plus grave défaut et il apparaît

bien que la formule décorative la plus récente, celle dont nous ne voyons que les premières manifestations, encore maladroites, réagit délibérément contre cette tendance : l'évolution actuelle doit nécessairement aboutir, croyons-nous, à l'établissement d'un style moins exclusif, plus français, plus conforme à nos traditions.

La difficulté principale du programme établi par le Printemps résidait



PAUL VILLIERS ET HENRI COLLET. — SERVICE DE VERRERIE (1[er] PRIX).

dans l'obligation de composer un ensemble. Il est relativement facile, en effet, d'imaginer un décor agréable pour une pièce isolée, et bien des artistes sont capables de trouver le motif approprié à une assiette ou à un verre : ici la forme ne peut subir des variations bien grandes et l'agencement général du décor est nécessairement indiqué par la forme elle-même. Tout différent est le problème lorsqu'il s'agit de dessiner les autres pièces d'un service de table, les soupières, les légumiers, les saucières ou les carafes : on se heurte alors à des conditions de fabrica-

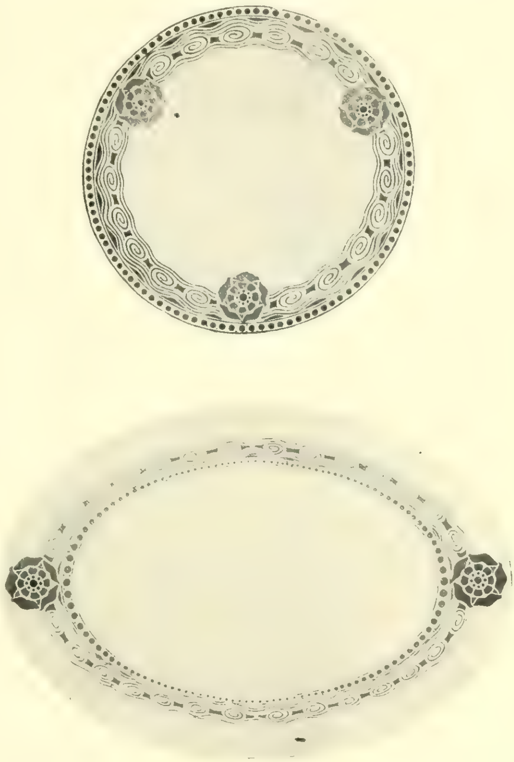
tion et d'usage qui limitent singulièrement la liberté de l'artiste et desquelles celui-ci ne tient pas toujours un compte suffisant.

Avant toute autre qualité, une pièce de service doit présenter la possibilité d'être établie dans la matière de la porcelaine ou de la faïence : or, on oublie trop volontiers que l'argile n'offre pas les mêmes facilités de façonnage que le métal. En céramique, comme en verrerie d'ailleurs, la simplicité, la logique, la régularité de la ligne générale sont les conditions essentielles d'une fabrication normale ; et, à cause de cela certains artistes modernes font indéniablement fausse route lorsqu'ils créent arbitrairement des formes. Ici encore existe une tradition que l'on ne peut méconnaître sans péril : les formes classiques des pièces de service ne doivent pas être considérées comme de simples formules adoptées par hasard ; elles se sont lentement établies en conformité avec la matière des objets et selon l'emploi auquel ceux-ci sont destinés. De même que dans la plupart des objets d'usage domestique, l'esprit d'invention des artistes ne doit donc pas tendre à modifier absolument les lignes générales, mais à rendre les galbes plus purs et à accommoder plus parfaitement chaque chose à son but.

C'est en réalité dans la composition des accessoires que peuvent plus librement se manifester la personnalité et le style de l'artiste : la forme d'un pied de coupe, celle d'un bouton de couvercle ou d'une anse suffisent parfois à donner à un objet un caractère original et neuf, et tel détail est souvent plus significatif que tout un ensemble banal. Cependant les auteurs de modèles ne doivent pas davantage ici perdre de vue les nécessités de fabrication et d'usage et il est regrettable que les meilleurs négligent cette indispensable logique : M. Kloster, par exemple, a adapté comme anses, à toutes les pièces qui en comportent, des mouettes aux ailes éployées qui sont, au point de vue pratique, un non-sens absolu. Une anse, en céramique, est toujours délicate à relier au corps de la pièce et, par la saillie qu'elle fait sur la forme, elle court le risque d'être facilement brisée. Il faut donc qu'elle offre une certaine solidité, qu'elle présente des angles arrondis et qu'elle soit protégée autant que possible par la ligne générale de la pièce. Certains artistes, il faut le dire, ont usé d'un procédé ingénieux, qui consiste à rattacher les anses à la fois à la partie supérieure et au corps de la soupière ou du légumier ; mais cet arrange-

ment risque d'alourdir singulièrement l'aspect d'ensemble de l'objet.

En somme, quelles qualités essentielles doit présenter la forme d'une pièce de service de table — et l'on pourrait dire de tout objet d'usage — pour satisfaire à la fois le fabricant et l'acheteur ? Il y faut trouver cette simplicité particulière qui n'exclut pas l'élégance, de la pureté dans les lignes, une certaine robustesse, une adaptation rigoureuse enfin à la matière et à la destination de l'objet. Ce sont là des principes élémentaires qui sembleraient n'avoir pas besoin d'être rappelés... et pourtant combien peu s'astreignent à les suivre !



Mlle Morice. — Plats (3e prix).

Quant au décor, il peut, au moins en ce qui concerne la vaisselle, être de deux espèces absolument distinctes, — bien que réunies parfois dans un même objet, — selon qu'il est réalisé en relief dans la matière même ou qu'il est appliqué sur celle-ci sous la forme d'ornements colorés. L'emploi du décor en relief, dont se sont fréquemment servis les céramistes du XVIIIe siècle, inspirés par

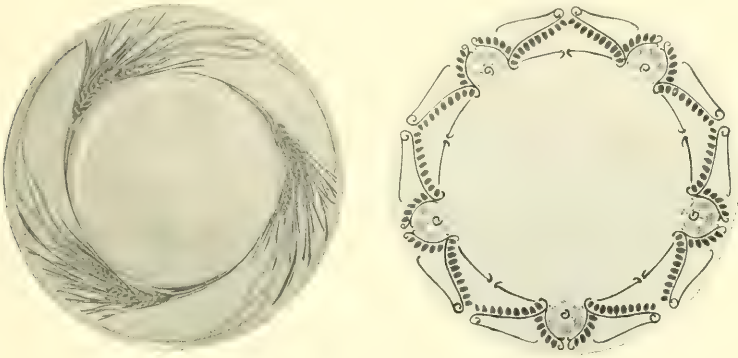
les argentiers, crée sans aucun doute une apparence de richesse et permet de donner plus d'élégance et de variété au profil des pièces. Mais il exige, dans la manière de l'appliquer, une grande prudence, et, cette fois encore, il ne faut pas oublier l'usage auquel est destiné un service de table. Nécessairement les parties en relief s'usent plus vite que le reste de l'objet; or, si, dans le métal, le frottement quotidien des pièces les unes sur les autres n'a d'autre résultat que d'adoucir les contours, en céramique il fait bientôt disparaître l'émail sur toutes les saillies et laisse voir la pâte qui se salit rapidement. La conséquence de ce fait est que la décoration en relief n'est pratiquement utilisable que dans les pièces autres que les plats et les assiettes : elle pourra alors s'appliquer à souligner la forme des objets, et elle permettra à l'artiste d'affirmer sa personnalité dans la composition des accessoires, tels que les anses, les boutons et les plateaux. Il est certain qu'ainsi le champ laissé à la fantaisie est singulièrement limité; mais, si le but ornemental peut dominer toute autre considération dans le dessin d'un vase ou d'une pièce d'orfèvrerie, par contre, dans un service de table, il est forcément subordonné à la destination particulière de chaque objet.



LOUIS FUCHS. — SERVICE DE VERRERIE (3e PRIX).

Le décor par la forme exige donc, pour arriver à la création d'un ensemble aimable, l'adjonction de l'ornement coloré : ici, l'ingéniosité du décorateur, son goût et sa faculté d'invention ne rencontrent point les

mêmes entraves que dans la composition de la forme. Encore doit-il obéir à certaines règles de logique qui s'imposent fatalement, chaque fois que l'on établit des objets d'usage journalier. Ainsi, en ce qui concerne tout d'abord l'intensité de la couleur, certains projets exposés au Printemps amenaient le visiteur à se demander quel serait l'effet des pièces exécutées lorsqu'on les disposerait sur une table : une assiette, un plat ne sont point des bibelots isolés dont la coloration violente peut, par contraste, créer une impression heureuse, mais ils sont destinés à être groupés en assez grand nombre dans un espace étroit et à être mélangés à des cristaux,



FOURNIER DES CORATS ET FEUILLATRE. — ASSIETTES.

à des argenteries. Il ne faut pas qu'ils donnent la sensation de taches ardentes et les couleurs employées doivent recouvrir une partie d'autant plus restreinte de chaque objet qu'elles sont plus vives. C'est donc une erreur de concevoir un service dans lequel l'ornement coloré ne laisse que parcimonieusement apparaître la matière céramique, et ce défaut devient encore plus critiquable si l'on emploie des matières relativement précieuses, comme la porcelaine ou la faïence fine. Pourquoi, en effet, choisir ces matières dont les conditions de réussite sont à tous points de vue plus délicates à réaliser que celles des poteries plus grossières, lorsque l'on n'a point pour but de laisser voir la beauté, la finesse, la douceur laiteuse de la pâte et de l'émail incolore ?

Quant au nombre des couleurs à employer, il dépend dans une large mesure du procédé utilisé pour la reproduction du décor. Lorsqu'il s'agit d'ornements peints à la main, l'indépendance de l'artiste est entière et ne connaît d'autres limites que les ressources de la palette céramique ; mais c'est là un cas infiniment rare, et un décor de pièce de service est généralement établi en vue d'être reproduit par l'impression ou au moyen de pochoirs. Ces derniers sont nécessairement en nombre restreint, si l'on veut obtenir un résultat satisfaisant ; quant à l'impression, l'emploi trop facile de la fâcheuse chromolithographie en a fait souvent un procédé tellement faux qu'il semble nécessaire aujourd'hui de l'utiliser d'une façon toute différente et de lui demander des effets beaucoup plus simples, obtenus surtout par des teintes conventionnelles. Ce système décoratif correspond d'ailleurs aux tendances modernes, et beaucoup des artistes qui avaient pris part au concours du Printemps s'étaient conformés à ce principe de simplicité harmonieuse : la composition de M. Kloster, également traduisible par l'impression ou par le pochoir, n'exige que quelques tons, tandis que le projet de M. Brunon, classé second, est réduit à deux couleurs et celui de Mlle Morice à une seule, un brun très délicat.

Ceci étant admis en ce qui concerne l'emploi de la couleur, il nous reste à déterminer quels doivent être les éléments, le caractère et la place du décor. Les thèmes logiquement utilisables se réduisent, semble-t-il, à deux : l'ornement géométrique et la fleur, car nous sommes heureusement loin du temps où le fond d'une assiette semblait tout désigné pour la reproduction d'un paysage ou d'une scène historique. Une pièce de service ne peut être, dans son principe, un objet d'art ; elle ne doit pas s'isoler d'un ensemble et elle sera parfaite, à notre avis, si son aspect, uni à celui des multiples objets qui recouvrent une table, contribue à créer une impression agréable. Pour atteindre ce but, l'ornement doit donc être sobre, facilement lisible ; c'est dire toutes les ressources que doivent apporter ici l'ornement géométrique et la stylisation qui permettent un décor régulier, adapté à la forme de chaque objet. L'importance de ce décor est naturellement toute différente, suivant qu'il s'agit des pièces plates ou des pièces de forme plus large, comme les légumiers, les soupières, etc. : ici, l'ornement reste libre de se développer sur toute la surface extérieure, en tenant compte toujours de la forme de celle-ci

et sans créer une disproportion trop accentuée entre son importance et la valeur de l'élément qui décore les assiettes et les plats. Dans ceux-ci, par contre, ne doit-on pas admettre que seul, le bord ou marli est apte à recevoir un ornement, afin que ce dernier ne risque pas d'être recouvert par les mets ? Le fond d'une assiette ou d'un plat doit, croyons-nous, pour répondre à sa destination, laisser voir la matière céramique nue. A un autre point de vue, il est nécessaire d'imposer au décor un mouvement identique à celui de la forme à laquelle il est adapté : rien n'est plus désagréable, par exemple, qu'un décor triangulaire dans une assiette ronde qui semble déformée de ce fait.

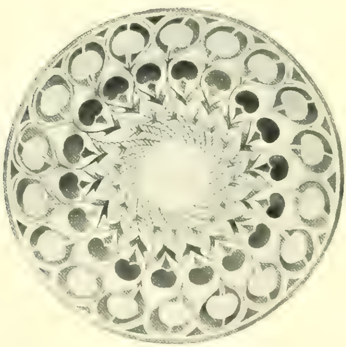


Mlle Germaine Ciboit. — Service de verrerie (2e prix).

Ce ne sont point là, certes, des principes intangibles, et souvent l'agrément que nous éprouvons en présence de certaines inventions heureuses se trouverait en désaccord avec les indications que peuvent suggérer le souci de logique qui caractérise l'art décoratif moderne et la nécessité d'adaptation de chaque objet à son emploi. Et, sans doute, faut-il dire qu'ici, comme dans les plus pures œuvres d'art, l'originalité peut être assez puissante pour s'affranchir de bien des règles : quand nous la rencontrons, elle nous émeut, elle nous charme, et nous n'avons nul besoin de l'analyser. Mais, par sa définition même, elle est si rare que peut-être est-il permis de rechercher quelles sont les conditions capables de satisfaire l'esprit et le goût dans la composition d'un objet quelconque.

Ainsi, le concours institué par le Printemps, sous le patronage de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie, aura sans doute apporté d'utiles indications qui ne pouvaient se dégager que du groupement d'œuvres, très inégales comme valeur, mais intéressantes cependant comme témoins des tendances actuelles. Il est le symptôme, en outre, d'une modification importante dans les rapports entre les industriels, les commerçants et les artistes, et ceux-ci, mieux éclairés, mieux instruits des conditions de ces concours, prendront certainement plus volontiers part à ceux qui seront organisés dans la suite. Il faut le souhaiter ardemment pour eux et pour la diffusion dans le public des principes de goût et d'élégance qui ont toujours caractérisé notre art décoratif.

GEORGES LECHEVALLIER-CHEVIGNARD



Mlle Guillemette Bourgois. — Plat.

LE RÉALISME POPULAIRE DANS L'ART DES PAYS-BAS

HIERONYMUS VAN AKEN, DIT JÉROME BOSCH

(VERS 1460 † 1516)[1]

III. Sujets allégoriques de moralité

Entre les « diableries » et les scènes de mœurs proprement dites se placent tout naturellement ces allégories générales, aussi différentes des unes que des autres. Les peintres les ont peu copiées, mais trois compositions de la série nous sont parvenues en estampes : à savoir, *le Vaisseau de perdition*, gravé par Pierre de Merica (Petrus Mirecynus), *la Baleine*, gravée par Jan Tiel, et *l'Éléphant*, gravé par Jérôme Cock. Ces deux dernières pièces sont si caractéristiques qu'il s'y faut arrêter. Du ventre ouvert de la baleine s'évadent quantité de menus poissons, dévorés par le cétacé et dévorant à leur tour le fretin à leur portée. C'est la mise en action drolatique du proverbe : « Les gros poissons mangent les petits ». L'éléphant, porteur d'une tour, est cerné par des groupes d'hommes en armes, marchant sous des enseignes de corporation et qui ont prudemment organisé le siège du pachyderme. Une ironique inscription invite

1. Second et dernier article. — Voir la *Revue*, t. XXXI, p. 161.

les combattants à n'être point téméraires, conseil dont, à la vérité, la plupart n'ont pas besoin. Peut-être cette fantaisie délibérée, pleine de moquerie pour les combinaisons collectives et les excès de précautions, a-t-elle pris son point de départ en quelque divertissement public ou quelque mascarade. Il n'importe. Elle a ses visibles intentions. Mais nous avons aussi, par bonheur, une peinture de Bosch qui est une allégorie morale complète, à son point d'exécution originale et des plus significatives. Nous parlons du *Chariot de foin,* paraphrase de ces paroles du prophète Isaïe : « *Omnis caro fœnum — Toute chair est foin* »[1].

Le chariot chargé de foin symbolise tout ce qu'on envie, richesse, honneurs, plaisirs. Il roule pesamment vers la grange, traîné par sept monstres. Tout en haut sont une femme qui chante, sa musique notée sous les yeux, un jeune homme qui l'accompagne sur un luth, une Renommée qui sonne de la trompette. En avant, dirigées par un gros ecclésiastique, des nonnes entassent du foin dans des sacs. Derrière le char paraissent un pape, un empereur, des princes en habits de parade. Sur la masse du foin, des hommes en nombre s'évertuent à se hisser à l'aide d'échelles, au moyen de crocs, en s'entre-battant. Plusieurs sont déjà tombés sous les roues du char qui les écrasent; tous seront broyés. Le sens de cette forte allégorie, aux exagérations typiques, rudement accentuées, c'est qu'il est fou de courir après les faux avantages que promènent à travers la vie les Sept Péchés capitaux, car cette poursuite ne procure que le trouble, la mort et l'enfer. Le mauvais idéal est la suite du péché originel, cause du bannissement d'Adam et d'Ève de l'Éden, et qui était lui-même le fruit de la révolte de Lucifer. On n'a pas à s'étonner de trouver ces déductions théologiques dans une œuvre du xve siècle; elles proviennent de l'héritage du passé; elles sont conformes aux idées de l'époque de Bosch, et, d'ailleurs, se notent d'une incontestable grandeur. L'artiste leur donne, en raccourci, une conclusion curieuse et imprévue au revers de son triptyque. Ici s'étend un grand paysage coupé, en avant, d'un

1. Partie centrale du triptyque de l'Escurial signalé précédemment, avec le Paradis terrestre, la Chute des Anges rebelles et l'Enfer sur les volets. H. 1^{m},34. L. 0^{m},98. L. des volets 0^{m},45. Décrit par C. Justi, *loc. cit.* (*Jahrbuch der Kœnigl. Preuss. Kunstsamml.*, t. X, fasc. 3, h, p. 13 et 1889). Une bonne copie ancienne en a paru, à Bruges, en 1907, à l'Exposition de la Toison d'or (n° 257 du catal.). Le grand panneau en venait du palais d'Aranjuez, le volet de gauche du couvent de l'Escurial, le volet de droite du Prado (n° 1179 de ce Musée).

chemin. Là-bas dansent de gais compagnons au son de la cornemuse, satisfaits de leur labeur accompli dont l'innocente joie est la récompense. Mais, parce qu'on a envié par le monde les biens que produit le travail, le mal est survenu. Des brigands se sont emparés d'un voyageur; ils l'ont lié à un arbre; ils le détroussent. Au loin se profile un gibet. Toute une succession de désordres et de périls se résume ainsi dans cette calme campagne où la paix et la félicité ne demandent qu'à régner. Un pauvre paysan effrayé, son bâton à la main, s'enfuit à l'aventure de la route. Ce concept est assurément profond et beau.



LE CHARIOT DE FOIN.
Triptyque (panneau central). Palais de l'Escurial.

Nous pourrions faire des réflexions analogues à propos de l'*Enfant prodigue* de la collection Figdor, de Vienne, étudié par M. Gustave Glück, et en qui, précisément, se reconnaît ce même pauvre paysan que nous venons de décrire[1]. Mais nous pensons avoir dit tout le nécessaire et mis assez en relief ce qui fait la qualité propre et la

1. Cf. G. Gluck, *Zu einen Bilde von H. Bosch in den Figdorischen Sammlung* (*Jahrb. der Kœnigl. Preuss. Kunstsamml.*, 1905).

réelle noblesse de l'art si indépendant de Hieronymus Bosch. Passons donc au quatrième groupement de ses tableaux.

IV. Sujets tirés des mœurs

Chacun a dû voir, en ce qui précède, combien, malgré ses excentricités, l'imagination du maître s'incline vers le réel. S'il ne craint pas d'introduire d'inquiétantes apparitions en des légendes où elles ne semblent avoir que faire, — témoins les monstres suscités par lui autour de saint Christophe portant l'Enfant Jésus sur ses épaules, composition anciennement gravée, — il anime aussi, volontiers, les arrière-plans de tableaux religieux d'incidents de la vie ordinaires et d'inattendus traits de mœurs. Souvenons-nous de cette *Fuite en Égypte*, agrémentée au fond, d'après van Mander, d'un bateleur faisant danser un ours pour quelque monnaie. Rappelons-nous les rustres de l'*Adoration des Mages* du Prado, juchés sur le toit de la sainte cabane ou regardant les rois adorateurs à travers les brèches du clayonnage. D'autre part, tenons compte de l'ingénieux parti pris du peintre à marquer tout ce qui est mauvais ou louche de signes physiologiques observés sur le vif, mais violemment accentués et mis en saillie. Dans le tableau perdu de la *Dispute du saint moine et des hérétiques*, mentionné au *Schilderboeck*, ce saint et son compagnon étaient figurés, nous dit-on, « graves et dignes » en face d'adversaires « des plus grotesques ». Une telle opposition de caractères nous a été sensible à divers degrés d'intention critique, entre le Christ et les différents acteurs des *Ecce Homo* et des *Marches au Calvaire* de Hieronymus. Enfin, ayons pleine conscience de l'incroyable curiosité de l'anormal, du contrefait, du mal formé, du dégradé, qui pousse à chaque instant le peintre à l'analyse des dégénérescences humaines. Il y avait au palais royal du Prado, à Madrid, avant l'incendie de 1608, l'image peinte par lui d'un enfant phénoménal, « aussi grand, au troisième jour de sa vie, que s'il avait eu sept ans ». A la Bibliothèque Albertine, de Vienne, on montre, sur une feuille d'études de sa main, trente et un dessins d'infirmes. C'est d'infirmes qu'il avait entouré, dans une peinture disparue, heureusement reproduite en une belle planche de l'atelier de Cock, son *Saint Martin* debout sur un bac et partageant entre ces pauvres hères

l'étoffe de son manteau. M. René de Bastelaer y soupçonne à bon titre une fantaisiste adaptation de joûte nautique populaire. Cette recherche de laideur pittoresque et satirique a suggéré à Bosch maintes « drôleries » outrancières, telles que sa *Mascarade*, dite aussi *le Mardi gras*, incisée par le graveur Cornelis van Tiexen. Toutefois, ce n'est plus uniquement le caprice qui le guide. Les proverbes du peuple, si souvent développés en scènes comiques sur les tréteaux des *Chambres de rhétorique*, l'amènent à traiter des thèmes de l'existence courante. Il a interprété à sa manière le dicton : « Des aveugles, conduits par un aveugle, ne manquent pas de choir au fossé ». Cock a gravé l'apologue ; Breughel en reprendra la donnée. Deux autres facétieux devis : « Si tu as le caillou de la folie dans la tête, fais-le vite extraire » et « Charlatan et tirelaine ont beau jeu avec le sot », excitent encore la verve de Bosch. La chance veut qu'on retrouve quatre petits panneaux du maître ou de ses copistes directs sur ces deux sujets : au Prado de Madrid et au Rijks-museum d'Amsterdam, *l'Extraction du caillou*; au Musée municipal de Saint-Germain-en-Laye et à la collection Crespi, de Milan, *le Jongleur*.



LA TENTATION DE SAINT ANTOINE.
Triptyque (volet de droite). Musée du Prado.

Le tableau du Prado est classé au nombre des anonymes du musée [1].

1. N° 1860 du catal. du Prado (édit. 1904), H. 0m,49, L. 0m,35

Il a été revendiqué avec raison pour le peintre de Bois-le-Duc par M. Henri Hymans, de Bruxelles. Un chirurgien de parade foraine, coiffé d'un entonnoir, armé d'un effarant bistouri, prélude à l'opération. Auprès du patient en vêtement gris, en chausses rouges, lié sur sa chaise et, à vrai dire, peu rassuré, se tiennent, pour lui prêter assistance, un moine épais et une femme, apparemment échauffés par le vin d'une belle cruche pansue. Les types frustes, aux traits simplifiés, massés et singularisés, aux expressions voulues et sommaires — les attitudes nettes et contenues — les étoffes rendues presque entièrement par des « à-plat » — les fonds définis à l'aide du moins de détails possible — la comédie bien plus expliquée par ses entours que par son action élémentaire — les touches rares mais toutes portant coup — un aspect comme comprimé d'où l'esprit sort en bloc : tels sont les signes de cette composition de forme ronde. Autant d'affirmations des tendances de Bosch. Si près encore du temps des initiateurs primitifs, l'étonnant original court à un nouveau but, essaie des moyens nouveaux. — Le médaillon d'Amsterdam pareillement circulaire, non moins modeste et de dimensions sensiblement égales, revient sur le sujet du médaillon madrilène[1]. Le patient, garrotté sur son siège, est aux mains de l'opérateur. Derrière la table voisine, six personnes sont groupées, dont trois chuchotent en colloque. Ces gens sont plus fous, en réalité, que le pauvre diable au crâne ouvert, et ils ne se doutent pas de leur démence. C'est de leurs mesquines passions et de leurs ridicules préjugés qu'ils s'occupent, et non de son malheur et de ce qui, peut-être, les attend. La couleur est grise, appuyée de tons bruns, égayée de quelques touches relativement vives. A la vérité, on hésite à reconnaître, en cette peinture, l'exécution personnelle de l'inventeur. Un monogramme B peut bien se lire sur un fanion à gauche. Nous savons pourquoi, quand il s'agit d'œuvres de l'atelier de Bosch, aucun monogramme, aucune signature ne sont d'une garantie absolue.

Au musée de la ville de Saint-Germain-en-Laye s'est échoué *le Jongleur*. Le faiseur de tours, en longue robe d'un rouge foncé, le chef couvert d'un haut feutre cylindrique à bords étroits, a dressé près d'un vieux mur sa lourde table d'escamotage chargée de ses engins naïfs, baguette, cornet, gobelets et billes ou *muscades*. A sa ceinture pend une corbeille

1. N° 589 du catal. du Rijksmuseum (édit. 1904), H. 0m,414, L. 0m,32.



JÉRÔME BOSCH. — LA TENTATION DE SAINT ANTOINE (PANNEAU CENTRAL).

Madrid, musée du Prado.

d'osier tressé, pour les besoins de ses passe-passe, en forme de gourde et d'où émerge la tête d'une chouette, appelée, sans doute, tout à l'heure à surprendre les badauds. Un caniche savant, burlesquement harnaché, se dissimule à ses pieds, prêt à bondir au premier signe et à traverser le cerceau posé, là, sur le sol. De la main droite, le jongleur, debout, tient expertement l'une de ses billes qu'il montre à tous avant de la faire « s'envoler ». En face de lui, de l'autre côté de la table carrée, se courbe profondément le « sot » de la farce retracée par Bosch, en train de vomir des grenouilles, emblèmes de sa sottise. Vêtu de rouge et de blanc, il porte au flanc sa clef et sa bourse, que, naturellement, il néglige de surveiller. Un jeune filou, planté tout droit à son revers, la tête levée, les yeux perdus dans le vide, comme ne songeant à rien, tire à lui délicatement son escarcelle et, sans broncher, la lui dérobe. En l'ombre du vomisseur de grenouilles, un enfant, oublieux de son moulinet monté au bout d'un bâton, s'inquiète des bizarres hoquets de l'imbécile hypnotisé par le baladin. Sept spectateurs se serrent au second plan : un barbon au masque de pleine lune sous son chapeau large et son vaste manteau vert; un jeune homme au bonnet conique, plein de componction; une nonne en guimpe blanche et voile noir ; deux bourgeois paisibles; un amoureux enlaçant sa bien-aimée. Ces gens, à l'exception du gros homme enchaperonné, aux traits noyés de graisse et qui se rengorge en sa béatitude prudente, sont aussi sérieux qu'ils le seraient à l'église. S'ils allaient, à leur tour, voir tomber soudain de leur bouche on ne sait quels têtards ! Nulle exagération bouffonne, sauf en ce qui concerne le jongleur, d'ailleurs finement narquois; le « sot », comiquement voûté, la tête renversée, les lèvres ouvertes, avec une silhouette de sphinx; le tirelaine au nez en l'air (tous trois protagonistes de la sotie) et le plantureux citadin que nous avons dit. Encore la moquerie graphique est-elle très relative et sans déformation caricaturante. En elle-même, la mise en scène fait penser à ce que pouvait être, au commencement du XVI[e] siècle, la représentation de ces parades par les compagnons « rhétoriciens ». Les figures du fond sont rendues à peu près sans perspective, tassées à plaisir, de physionomies assez générales, caractérisées d'ensemble et non fouillées en portraits. Seulement, les trois acteurs principaux dégagent d'une vivacité toute scénique le sens du proverbe; puis les comparses

ajoutent à l'action le commentaire de l'humeur du temps et de la pensée de l'artiste. Par dessus tout, quoique l'œuvre ait eu fort à souffrir du ravage des ans et de l'impertinence des restaurateurs, elle atteste un pinceau magistral. Sobre et nette, rapidement exécutée sans hâte, simple, riche et soutenue de ton, elle détache ses personnages en vigueur et en clarté sur le gris brun d'un mur crêté de végétations parasites, sous une bande de ciel verdissant ; elle permet de démêler ses francs dessous de peinture en détrempe, ses beaux glacis, le solide travail de ses têtes reprises à l'huile, en une pâte cristallisée comme un émail. Elle est, au surplus, d'un genre et d'un style qui ont pu se faire pressentir dans le passé, mais dont les peintres antérieurs ont à peine fourni les prémisses[1].

Le panneau de la collection Crespi, de Milan, ne fait que répéter celui de Saint-Germain-en-Laye, avec deux personnages de plus, au fond, et sans nul changement essentiel. Sa vraie valeur, à nos yeux, gît en ceci qu'il nous prouve l'intérêt qu'on attache à de pareils sujets, tirés des mœurs. Bosch en a dû peindre bien d'autres. Personne, en son temps, n'était capable de fixer, d'un art aussi incisif, des traits de la vie quotidienne et personne n'a plus contribué à orienter les artistes du Nord vers l'observation satirique des façons d'être et des soucis de l'humanité.

V. Chronologie de l'œuvre de Jérome Bosch et conclusion

Il y aurait, pour l'histoire de l'art néerlandais, un intérêt certain dans la détermination de la chronologie des ouvrages du maître de Bois-le-Duc. Malheureusement, les documents qui permettraient de l'établir ont, jusqu'ici, déjoué les recherches. Il faut donc, bon gré, mal gré, se contenter de quelques observations générales et de quelques vraisemblances.

Comme tous les artistes de son temps, Jérôme Bosch, soumis, en sa jeunesse, à de rigoureuses disciplines d'éducation et d'apprentissage, n'a pu, logiquement, partir que des traditions. Quelle qu'ait été son originalité native, il n'a pas commencé par sortir des voies communes. Les chefs

1. H. 0m,53. L. 0m,65. — La chouette dont on rencontre quelquefois l'image dans les tableaux de Bosch, et notamment en celui-ci, a passé aux yeux de quelques-uns pour une sorte de signature du maître. En fait, l'intervention de l'oiseau de nuit est exceptionnelle et nullement systématique en ses ouvrages.

d'école antérieurs avaient enseigné à leurs élèves un mode de composition rationnel, où la fantaisie ne se glissait qu'en des conditions restreintes et prévues. Leurs *Jugements derniers* faisaient une part nécessaire aux scènes diaboliques, mais la diablerie ne s'isolait point d'un ensemble organique et jamais elle ne débordait son cadre. A leurs sujets de sainteté les vieux peintres mêlaient volontiers des figures familières et même, accessoirement, des traits de l'existence habituelle. Partout, le caractère populaire qu'ils aimaient gardait une réserve que le plus effronté des Primitifs, « le Maître de Flemalle » avait lui-même respectée. A la vérité, Jean van Eyck s'était permis, çà et là, très rarement, quelque essai purement pittoresque : tels son petit panneau de la *Chasse à la loutre au bord d'une rivière,* dont le souvenir est resté, et l'énigmatique *Sortilège d'amour,* recueilli au musée de Dresde. Un peu plus tard, en 1449, Pierre Christus osait représenter sainte Godeberte se fiançant à un jeune seigneur dans la boutique d'un orfèvre, figurant saint Éloi[1]. D'analogues initiatives avaient pu, exceptionnellement, se donner cours. La peinture des mœurs n'en demeurait pas moins, en principe, confondue



LA TENTATION DE SAINT ANTOINE.
Triptyque (volet de gauche). Musée du Prado

1. Voir E. Durand-Gréville, *Les Deux Petrus Christus*, dans la *Revue*, t. XXX, p. 43, 129 et 195.

avec la peinture religieuse, au second plan des retables et rien n'était encore changé dans les façons de disposer et d'exécuter un tableau d'autel. Il est donc licite de conjecturer que les œuvres de Bosch conçues normalement et sans sacrifice aux accentuations typiques extrêmes et caricaturales sont de la première partie de sa carrière. Par exemple, *l'Adoration des Mages,* du Prado, et le *Martyre de sainte Julie,* de Vienne.

Toutefois, nous devons constater que, depuis van Eyck, les influences populaires n'avaient cessé d'agir et que, tout au moins dans le domaine de la gravure, elles tendaient à élargir beaucoup le champ de l'invention des artistes. Les estampes à sujets religieux, destinées à se répandre de toutes parts, doivent à la fois au goût et à la technique des graveurs un mélange de rudesse et de bonhomie, de simplification et de naïveté qui les rapproche incontestablement de l'esprit du peuple. En même temps, le burin des spécialistes s'intéresse aux données profanes et en constitue un vrai répertoire. Entre 1440 et 1460, le graveur de style archaïque dit « le Maître des jardins d'amour » produit, en dehors de ses scènes pieuses, deux *Jardins d'amour,* inspirés du *Roman de la rose* et fourmillants de personnages costumés à la mode de la cour bourguignonne, un *Homme sauvage à la licorne,* une *Femme sauvage au cerf* et un *Saint Éloi dans son atelier,* assis sur une haute chaise, le marteau à la main, auprès de son enclume, entouré de ses ouvriers et de toutes les bêtes domestiques de sa maison. Le « Maître de 1466 » et Schongauer de Colmar sont mis en verve par les diables et les monstres, mais le « Maître de 1480 » ou « du cabinet d'Amsterdam » n'hésite pas devant des anecdotes scabreuses — témoins un *Vieil homme épris d'une jeune femme qui lui vole sa bourse* et une *Vieille femme offrant à un jeune homme de riches présents.* Nous sommes, maintenant, fort près de Hieronymus et dans un ordre d'idées que s'approprieront bientôt ses contemporains et ses successeurs plus ou moins sous sa dépendance, depuis Jean Prevost de Bruges jusqu'au grand Matsys d'Anvers. Qu'il ait, à maints égards, et dès la moyenne période de sa vie de producteur, subi l'impression des caprices de ses devanciers et que ses personnels instincts y aient trouvé un stimulant émancipateur, nous n'avons aucune peine à le croire. Toutefois, nous pensons que son développement progressif et décisif vient surtout d'une cause bien autrement énergique, énoncée plus haut, mais sur laquelle il sied d'insister :

à savoir, les suggestions de la mise en scène des *Mystères* et des *Soties*[1].

D'abord, ses sujets religieux le font bien voir. En leur ordonnance, ils avouent leur source; en leur expression, ils font foi de la progressive évolution de son esprit et de leur succession sur son chevalet. De toutes les scènes qui émeuvent le peuple dans les drames sacrés, celles de la



LE CHRIST DEVANT PILATE.
New Jersey, musée de Princeton

Passion sont les plus saisissantes, et les poètes dépensent le meilleur de leur talent, les interprètes le plus pur de leur bonne volonté à en rendre l'idée tangible, à en réaliser pleinement le spectacle. Autour du Christ

1. Sur cette question, et relativement à la Flandre, Cf. L. Maeterlinck, *le Genre satirique dans la peinture flamande* (Bruxelles, 1903, et 2e édition, 1908); — le même, *l'Art et les mystères en Flandre* (dans la *Revue*, 1906, t. XIX, p. 308); — R. de Bastelaer et G. H. de Loo, *P. Bruegel l'Ancien*, op. cit.; — Par extension, cf. G. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge* (Paris, 1906), etc.

dont la physionomie doit rester toujours surhumainement humaine ou idéale, les hommes faibles, égarés ou pervers ne dissimulent en rien leur vilenie. Ainsi le veut l'esthétique théâtrale, surtout chez les hommes du Nord. Loin de masquer les tares physiques, l'art s'en empare et les souligne même, afin d'extérioriser les tares morales sous des traits qui les dénoncent. Autant de situations, autant de tableaux scéniques proposés à l'émulation des peintres capables de s'en inspirer. Bosch a traité plusieurs fois l'épisode de l'*Ecce Homo*, où l'Innocent est offert, par la lâcheté de Pilate, aux outrages d'une foule aveugle et féroce. Nous avons décrit le panneau de l'Escurial, dont la ville de Valence se flatte de posséder le premier exemplaire, accosté en triptyque de *la Trahison de Judas* et de *la Flagellation*. Jésus y est exposé aux yeux de la tourbe, entouré de cinq figures synthétisant cinq états caractéristiques de l'avilissement social et en lesquelles se devinent cinq portraits d'acteurs du saint drame joué par les confréries, copiés d'après le vif. Il n'y a presque rien là (du moins dans la scène centrale) de proprement caricaturé. L'œuvre remonte donc, sans doute, à la période moyenne de la carrière de Hieronymus.

Bientôt, l'artiste reprend le thème et peint l'*Ecce Homo* entré dans la collection Kaufmann, de Berlin. Ici, la scène est présentée tout à fait en forme de théâtre, sur un fond très finement achevé de ville néerlandaise. A gauche, le Christ sanglant, chancelant, misérable, abandonné aux opprobres, du haut de la terrasse attenante au tribunal, par un dignitaire en turban, à la face scélérate, en présence de juges et de bourreaux, tous vus en pied. A droite, en contre-bas, coupée par la bordure, une assemblée mêlée de comparses de tradition et de plusieurs types déjà violemment étranges : un vieux chef au manteau brodé, une lourde épée au flanc, gesticulant et comptant sur ses doigts les accusations proférées contre le Juste ; un bourgeois à double menton opinant de la tête ; un important vieillard, appuyé sur un haut bâton terminé en croix, lançant, de sa bouche flétrie la sénile invective ; un porte-falot, élevant son pot à feu qui a dû servir déjà dans la scène du mont des Oliviers ; des soldats à l'équipement bizarre, dont l'un, même, est pourvu d'un énorme bouclier rond, bombé, blasonné d'une grenouille en relief. L'emploi voulu de la laideur, le recours, en un but bien raisonné, aux déformations, à un prognatisme quasi animal, se manifestent dans leur première force avant



Jerôme Bosch. — Le Jongleur.

Musée de Saint-Germain-en-Laye.

de dominer absolument l'invention du peintre. Que si cette composition n'est pas la transcription d'une scène de *Mystère*, avec la mise en place de ses éléments, quelques-uns des types qui s'y distinguaient et un aperçu des costumes et des accessoires à l'usage des confrères-acteurs du temps de Bosch, on se demande ce qu'elle peut bien être.

Cependant, l'artiste n'a pas cessé de s'intéresser à la perspective et aux délicatesses d'un paysage ou d'un fond d'architecture, et son *humorisme* ne rejette pas toute contrainte. C'est qu'il n'est pas encore au bout de sa voie. Mais un *Jésus devant Pilate*, au musée de Princeton (New-Jersey) nous devient éminemment révélateur[1]. Il s'agit de nouveau, à n'en pas douter, d'un souvenir de théâtre. Les personnages sont représentés un peu plus qu'à mi-corps ; au centre, le Christ, noble et doux ; Pilate à son tribunal, hypocrite, gourmé, les lèvres serrées aux coins tombants, les yeux mi-clos, le geste étriqué, un voile sur la tête, et, près de lui, un affreux et maussade conseiller, tenant la cuvette légendaire. Parmi les assistants, et tous placés en évidence, d'indicibles reîtres aux visages carrés, aux mâchoires proéminentes, héros de mascarade, choisis, tournés, accoutrés paradoxalement. L'un est coiffé d'un casque en forme de coupole, surmonté d'un cylindre, complété d'une jugulaire bridée sur son masque comme sur un masque de carnaval. Un autre possède un interminable nez busqué plongeant vers sa lèvre inférieure ultra-saillante. Ce troisième hurle, d'une bouche ronde de mascaron de fontaine vomissant de l'eau. Il n'en est pas un dont le physique ne se pousse à l'outrance. Les persécuteurs du Christ sont personnifiés en des êtres hideux. Nulle attention au fond et à la perspective. Seules s'imposent les figures stigmatisées par la plus exubérante fantaisie. Voilà l'aboutissement de Bosch à ses dernières années.

Des remarques analogues peuvent être faites sur les deux *Marches au Calvaire* du Prado et de Gand. L'évocation du Prado se déroule au premier plan d'un paysage panoramique d'où surgit une immense ville. Ce douloureux cortège a toutes les apparences du défilé dramatique réalisé

1. Sur ce tableau, cf. Allan Marquant, *A painting by Hieronymus Bosch in the Princeton Art Museum* (*Bulletin de l'Université de Princeton* [New-Jersey], t. XIV, mars 1901), et L. Maeterlinck, *A propos d'une œuvre de Bosch au musée de Gand*, dans la *Revue*, 1906, t. XX, p. 299. — La photographie fait impérieusement penser à Bosch ; mais l'œuvre ne fût-elle qu'une copie, ses caractères sont d'une telle netteté que rien ne serait changé dans nos conclusions.

dans les *Passions*. Nous avons cru devoir insister, en son lieu, sur l'attitude du Pharisien se baissant, avec d'insidieuses paroles, vers un homme qui aide le Rédempteur à porter sa croix. Il semble bien qu'on y puisse reconnaître une véritable indication scénique. On constate, assurément, dans ce tableau, la propension de Bosch à la singularité des types, mais sans cette furie de verve plébéienne si flagrante en ses ouvrages tardifs. Au contraire, c'est là ce qui caractérise au plus haut degré la peinture du musée gantois. Plus de fond défini, plus d'ordonnance rigoureuse, plus de perspective. La surface disponible est, pour ainsi dire, entièrement couverte à tous les plans de têtes d'expression d'une violence qui ne recule devant aucune hardiesse de structure ou de mimique. L'artiste ne se plaît, désormais, qu'à condenser le sens d'une scène en des physionomies d'acteurs si étrangement, si populairement soulignées que les simples mêmes en aient l'imagination saisie. Une fois de plus nous surprenons l'aboutissement de cet art. L'œuvre du Prado doit être de la période moyenne du développement de Hieronymus. L'œuvre du musée de Gand est de la période finale.

A l'égard des *Diableries* et des *Moralités fantastiques,* toute base chronologique nous est refusée. Il est à croire que l'artiste s'est essayé de bonne heure aux fantasmagories, car nul ne peut admettre que son grand *Jugement dernier,* achevé en 1504 pour Philippe le Beau, ait été son premier coup d'essai en ce genre. Les procès en sorcellerie et les rigoureux anathèmes de l'Église contre les sorciers au cours du XVᵉ siècle et, surtout, vers sa fin nous ouvrent sur ces productions voulues satiriques, voire terrifiantes, des jours presque déconcertants. Suivant la plus naturelle hypothèse, les planches où les graveurs s'étaient déjà fait un jeu de prodiguer les monstres tirés des « Enfers » des anciens triptyques du *Jugement universel* ont fourni à Bosch ses premiers modèles, mais les interventions épisodiques des diables dans les Mystères et les thèmes des mascarades et autres réjouissances du peuple, riches en intermèdes, lui ont permis de les amplifier et de les transformer. D'autre part, les paysages visionnaires créés par Bosch, notamment autour de son saint Antoine en proie aux assauts des démons, les invraisemblables rochers dont ils s'encombrent et les détails d'un pittoresque hallucinant dont ils fourmillent ne sont guère d'un goût antérieur au XVIᵉ siècle. Les prochaines

formules des paysagistes mosans s'y laissent percevoir. Nous sommes donc conduits à supposer que, de 1510 à 1515, le maître de Bois-le-Duc menait activement cette série. Vers le même temps, ses tendances le gagnaient de plus en plus à la fantaisie populaire. *Les Sept péchés capitaux* de la *Mesa* de Philippe II, avec leurs sept scènes, mêlées de vérité et de cauchemar,



FRAGMENT DE L'« ECCE HOMO ».
Berlin, collection du Dr von Kaufmann.

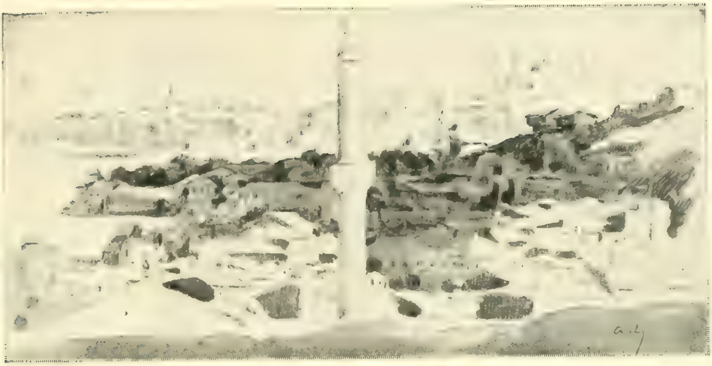
dominées par un Christ ou *Majesté*, ne sauraient être ni de beaucoup antérieures, ni de beaucoup postérieures[1]. Cette œuvre est d'un esprit qui évolue décidément en dehors des pensées primitives. L'allégorie du *Chariot de foin* n'offre aucun rapport avec les choses du passé.

1. L'authenticité de la *Mesa (le Tableau)* n'a été contestée que par Dollmayer. Guevara, sur l'autorité duquel a cru s'appuyer ce savant, dit formellement que *les Sept péchés capitaux* de l'Escurial sont l'œuvre de Bosch. Impossible de ne pas faire fond sur ce témoignage.

L'Enfant prodigue de la collection Figdor de Vienne en est tout aussi loin. Point de trait dans les compositions de lui que nous connaissons grâce aux estampes, *la Baleine*, *l'Éléphant, la Parabole des aveugles, Saint Martin distribuant à des pauvres les pans de son manteau,* qui ne sorte de la veine du peuple. D'un côté, Bosch, parvenu à la pleine possession de ses instincts, peint des hallucinations religieuses à l'intention des humbles qu'il convient de frapper par des grossissements — et telle est la seconde *Marche au Calvaire* dont il s'agissait plus haut; de l'autre, il débride un art complètement neuf de concentration profonde, humaine et « drôle », très simplifié et très explicite — et *le Jongleur* de Saint-Germain-en-Laye en est le plus typique spécimen avéré, datant des années avancées du maître. Ainsi, en fin de compte, on peut se former une idée de ses acheminements. Il est parti de la tradition, pour aller à la liberté. Il remonte du complexe à l'élémentaire et pousse railleusement, de façon imprévue, sa sincérité d'artiste à l'observation de l'humanité ordinaire, considérée à travers ses actes et ses erreurs, ses préjugés et ses folies.

Le fait capital, c'est qu'un branle commence à lui qui, tout de suite, se propage en Hollande, laisse sa trace en des tableaux de Cornelis Engelbrechtsen, de Lucas de Leyde, du « Maître d'Oultremont » de Harlem, et de bien d'autres, conquiert promptement le centre anversois et décide du double avenir de la peinture familière chez les Hollandais et chez les Flamands. Si l'on n'a pris la précaution de se fixer sur l'influence novatrice de Jérôme Bosch, la genèse de ce qui se révèle de plus original à l'époque suivante échappe. Le branle va de Bosch à Jean Prevost, à Bruges, à Mandyn, à Dirck Vellert, à Pieter Huys, à Bruegel, à quantité d'Anversois, et il atteindra les Teniers. On comprendra, maintenant, pourquoi la personnalité du maître de Bois-le-Duc mérite la qualification d'*historiquement essentielle* et pourquoi il est indispensable, à qui veut bien saisir la suprême et décisive évolution populaire de l'art néerlandais, d'avoir interrogé la vie et le répertoire de Hieronymus van Aken.

L. DE FOURCAUD



LES IMPRESSIONS DE TURQUIE

DE M. ALEXANDRE LUNOIS



Parmi les contes choisis d'Andersen qu'il a réunis sous le titre d'*Histoires et Aventures* et illustrés avec un mélange de réalité pittoresque et de fantaisie poétique si conforme à l'esprit du texte, Alexandre Lunois ne pouvait manquer de faire une place à l'étrange récit intitulé : *la Fille du roi de la vase*[1]. Ce n'est pas que l'histoire soit, à mon sens, parmi les meilleures du conteur danois : Andersen en a imaginé bien d'autres, d'une signification plus nette et plus saisissante, pour une donnée moins touffue et un développement moins dispersé; mais elle eut pour témoins, cette histoire, de vieilles cigognes sympathiques, habitant, l'été, le toit de la

1. La *Revue* a parlé de ce beau livre de bibliophile lors de son apparition; voir : *une Exposition et un livre de M. Alexandre Lunois*, t. XXVIII (1910), p. 99.

maison de bois d'un viking, au milieu des tourbières du district de Kjorring, sur la pointe du Skagen, en Jutland, et s'en allant, aux approches de l'hiver, nicher en Égypte, dans les ruines d'un ancien palais des Pharaons... Ou je me trompe fort, ou ce détail a dû contribuer pour une large part au choix d'un conte si bien fait pour séduire un artiste dont le singulier mérite est d'essayer sa manière de voir et de sentir sur les spectacles changeants du vaste monde.

Depuis le jour déjà lointain où Lunois, lithographe et boursier de voyage, quitta Paris pour la première fois, à destination de la Hollande, et depuis qu'il délaissa, bientôt après, la Hollande pour l'Algérie et l'Espagne, sa vie a été coupée de migrations presque régulières ; dans le temps qu'il désertait Paris, et pareillement les Salons, ses amis étaient seuls à savoir que quelques semaines de passage en France alternaient pour lui avec des mois de séjour en Andalousie ou dans le Sud oranais. La dernière fois qu'il revint du désert, on l'a déjà dit ici-même [1], ce ne fut point pour s'arrêter à Paris : il poursuivit sa course et remonta très haut vers le nord, jusqu'en Suède et en Norvège ; et la moisson qu'il rapporta de ces pays du soleil pâle valait bien celle qu'il avait récoltée aux pays des fêtes du soleil.

Cette fugue septentrionale appelait nécessairement une contre-partie. Au retour, le peintre-voyageur, repris par la nostalgie de l'Orient, ne tarda pas à rêver d'une longue course à travers des régions nouvelles : Égypte, Grèce ou Turquie ; il termina promptement ses travaux en cours, et puis il s'embarqua. C'était écrit...

Quand on questionne Alexandre Lunois sur le pays où il a vécu ses heures les plus douces et qui lui a donné ses plus chères émotions d'artiste, il est facile de deviner d'avance sa réponse : le pays d'où il arrive est toujours le plus beau du monde ; et il faut admirer qu'après avoir vu tant de choses et les avoir si bien vues, jusqu'à les faire revivre, on puisse conserver une fraîcheur d'œil et d'impression qui permette d'aborder sans cesse à des rives nouvelles comme si l'on en était toujours à son premier voyage.

1. Voir : *une Exposition et un livre de M. Alexandre Lunois, loc. cit.*; et aussi : *la Première eau-forte originale de M. Alexandre Lunois*, t. XXIII (1908), p. 351.

Pour le moment, le plus beau pays du monde, c'est la Turquie. Voilà deux ans, Lunois ne devait qu'y passer : il y resta plusieurs mois, n'en revint que dans l'intention d'y retourner bien vite, et il y retourna, en effet, pour y séjourner presque toute l'année dernière. C'est une partie des études recueillies au cours de ce voyage qu'il rassemblait naguère en une petite exposition.

Tel nous le connaissions et tel nous l'avons retrouvé dans la trentaine de cadres qui renfermaient ses impressions de Turquie. Aujourd'hui peintre, pastelliste et aquarelliste, maniant l'eau-forte sans renoncer à la pierre lithographique qui lui a valu ses premiers succès, il a multiplié ses moyens d'expression, en même temps qu'il renouvelait sans cesse son observation, comme s'il eût voulu n'être jamais désarmé devant la nature et pouvoir recourir d'instinct au procédé le plus expressif. Il a le sens le plus affiné de la composition, et tout ce qu'il peint d'après nature s'impose aussitôt par la ligne, avant même de séduire par la couleur; on a le sentiment que les choses doivent se présenter nécessairement ainsi, que l'artiste est allé directement à la seule place convenable pour les voir sous le meilleur angle et qu'il s'est mis à les peindre aussitôt sans aucun effort ni aucun tâtonnement. Il possède aussi cette acuité de vision du véritable caractériste, grâce à laquelle il distribue à chaque pays son atmosphère propre, comme à chaque individu son type individuel; chez lui, les prairies les plus ensoleillées de Norvège n'ont pas le même éclat que les campagnes d'Anatolie, les femmes de Lofthus ne ressemblent point aux danseuses de Séville, ni les pêcheuses de Volendam aux juives d'Oran. Elles ne se ressemblent point d'abord, à cause du costume, toujours très curieusement étudié dans les œuvres de Lunois. Mais qu'on n'aille pas croire que les costumes et les accessoires suffisent à différencier les personnages de ce microcosme : les caractères ethniques, eux aussi, sont saisis sur le vif et fidèlement notés en quelques traits de crayon.

Et maintenant, supposez l'artiste débarquant à l'entrée de la Corne d'Or et dites si, avec de tels moyens et après sa longue et intime fréquentation des Musulmans d'Afrique, il ne réunit pas le rare ensemble des qualités nécessaires à qui veut non seulement comprendre la Turquie, mais encore en retracer le portrait.

Certes, le portrait que Lunois a donné de la Turquie est à la fois exact

et pittoresque, comme on pouvait s'y attendre ; mais c'est le portrait d'une certaine Turquie seulement, presque tout entière enclose dans le vieux Stamboul, « la ville des minarets et des dômes, la majestueuse et l'unique, l'incomparable encore dans sa décrépitude sans retour, profilée hautement sur le ciel, avec le cercle bleu de la Marmara fermant l'horizon[1] »...

Ah ! elles ne sont pas « jeune Turquie » pour une piastre, les études d'Alexandre Lunois ! Aussi, en orientaliste sincèrement épris de l'Orient, en artiste amoureux du passé qui s'en va, il a voulu en faire hommage aux derniers Vieux Turcs ; et voici la charmante préface qu'il avait écrite à l'intention de ses amis de là-bas, pour le catalogue de sa récente exposition :

C'est à vous, que j'ai rencontrés dans les cafés de Stamboul, dans les anciens quartiers de Scutari, à l'ombre de la Mosquée Verte de Brousse, sous les mûriers d'Anatolie, Vieux Turcs qui portez encore le turban et le costume pittoresque de vos ancêtres, que je dédie ces études.

Grâce à vous, j'ai pu voir ce qui reste encore de charmant dans ce pays, où bientôt il n'y aura plus que les minarets et les faïences des mosquées pour rappeler à l'Occidental que nous sommes ici en terre d'Islam.

Le Progrès, ou ce qu'on nomme ainsi, s'est abattu sur vous. Vous autres le subissez avec résignation, et, témoins impassibles, vous voyez disparaître tout ce qui jadis faisait votre gloire et votre orgueil.

Nous avons passé ensemble bien des heures délicieuses à regarder, à Stamboul, le soleil se lever sur la campagne d'Asie et ensanglanter, à son déclin, les cyprès d'Eyoub. A Brousse, je vous ai rencontrés plus nombreux, commentant la danse sacrée des derviches ou bien savourant le philosophique narghilé, près des sources de Bounar-Bachi, en face de l'Olympe bithynien. Et vous m'avez conduit dans les mosquées saintes, dans les turbés vénérés où reposent les glorieux ancêtres. J'ai vu les cigognes construire leurs nids sur vos maisons, sur vos minarets, se promener dans vos jardins et recueillies, quand elles sont blessées, par de pauvres savetiers qui les soignent et les guérissent.

Scènes curieuses et touchantes de l'ancienne vie ottomane, — je n'ai pu m'empêcher de les noter au gré des heures colorées !... Le progrès les guette. Bientôt, hélas ! elles ne seront plus qu'un souvenir dans la mémoire charmée des artistes et des vieux croyants.

Musulmans, mes amis, pardonnez-moi d'avoir enfreint votre loi très sage, en peignant vos femmes assises sur les rives du Bosphore. Je n'ai qu'une excuse, — la crainte de ne plus les retrouver demain, vêtues du *machlack* éclatant, sous les ombrages des Eaux-Douces.

1. Loti, *les Désenchantées*.

N'est-ce pas qu'il est très joli, cet « envoi » mélancolique et reconnaissant, aux premières pages d'un catalogue éphémère ? Et n'est-ce pas qu'il nous change de ces préfaces dithyrambiques, où des journalistes à l'enthousiasme facile assènent aux peintures qu'ils ont mission de présenter des éloges formidables dont, bien souvent, elles ne se relèvent pas ?

Aujourd'hui que les œuvres un moment réunies sont de nouveau dispersées, ces quelques lignes de dédicace ont gardé toute leur émotion ; il suffit de les relire pour que s'évoque le vieil Orient, que la ville merveilleuse se dresse dans son prestigieux amphithéâtre et resplendisse dans sa lumière incomparable. Du haut d'un cimetière aux stèles penchantes, on revoit la Corne d'Or, toute bleue, avec Stamboul étagée en face, — toits rouges, sombre verdure, minarets blancs fusant vers un ciel d'opale ; on revoit les mosquées, le saint cimetière d'Eyoub, les marchés, les échoppes du quartier de Galata aux ruelles en escaliers, et les petits cafés sur les places tranquilles, ombragées de platanes, ou bien en terrasse au-dessus du Bosphore ; on revoit les forêts de mâts du Port au bois, les voiliers et les paquebots enveloppés d'une brume dorée, les caïques effilés qui se balancent sur leurs amarres ; et aussi les tisseuses et les raccommodeuses de tapis dans leurs ateliers silencieux, les teinturiers étalant au soleil leurs étoffes éclatantes, les gitanes aux visages fermés qui ont fait leur nid dans les remparts croulants de la ville, les dames turques assises par groupes chatoyants dans la prairie des Eaux-Douces... Ah ! les Eaux-Douces ! La musique des descriptions de Claude Farrère et de Loti ! « Les deux rives sont devenues des prairies en pente, toutes plantées d'arbres merveilleux, platanes, cèdres, chênes, saules, cyprès hauts comme des flèches de cathédrale. Et sous ces ombrages, plus riches en verts de toutes nuances et de toutes valeurs qu'une toile de Corot, j'aperçois quantité de femmes turques assises par groupes sur l'herbe. Leurs robes de soie unie ou moirée, couleur de rose, de jasmin, de mauve, de bluet, de pivoine, de bouton d'or, de jonquille, de violette, de pervenche ou de pensée, sont comme de grandes fleurs éclatantes qui pavoisent les prés. Et c'est tout à fait joli, ces femmes fleurs éparses sous les arbres. Les dames turques campagnardes s'habillent d'une grande pièce de soie qui les enveloppe de la nuque aux chevilles, et leurs cheveux se cachent dans de petits capuchons de la même soie, si bien que toutes ressemblent aux Saintes Vierges des images

pieuses. Du milieu de la rivière, j'en aperçois une multitude. Elles ne remuent guère, et je ne les entends pas parler. Elles regardent, pensives et recueillies, l'eau brillante, les caïques vernis, les robes claires et les ombrelles, et le lointain velouté des bois... [1] »

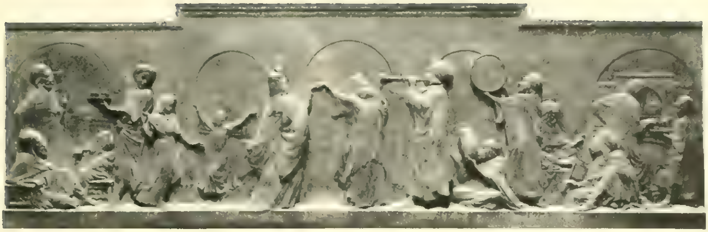
Les Vieux Turcs peuvent accepter sans arrière-pensée l'hommage de leur ami, car, en les portraiturant, il a mis une coquetterie vraiment touchante à les préserver de tout contact qui eût pu leur déplaire. A part quelques paquebots ancrés devant Stamboul, rien, en effet, dans les paysages et les scènes de la rue que Lunois a rapportés de Turquie, rien n'évoque, à aucun moment, le voisinage de la vie moderne, rien ne donne à entendre que Péra est si proche et que ces placides bonshommes, aux visages barbus sous le fez ou le tarbouch, sont les derniers survivants d'un monde qui va disparaître. Tous ceux que nous rencontrons dans ces aquarelles et dans ces pastels ont conservé leur vêtement national, et, quant aux femmes, elles ne sont pas de celles qui ont transformé le voile du *petché* en élégante voilette, ni le traditionnel manteau à collet, ou *tcharchaf*, en coquet mantelet à capuce, signé d'un bon faiseur de la rue de la Paix; mais pour combien de temps encore gardent-elles leur costume de « désenchantées » ?

Eheu ! fugaces labuntur anni...

ÉMILE DACIER

1. Cl. Farrère, *l'Homme qui assassina.*





P.-M. Poisson. — Fête arabe.
Bas-relief destiné à la décoration du transatlantique « France ».

LE MOBILIER MODERNE

AU VIIe SALON DES ARTISTES DÉCORATEURS

On s'est beaucoup occupé d'art décoratif depuis quelques mois. Au Salon du Mobilier, apothéose de l'industrie parisienne et des reproductions luxueuses de style[1], a succédé l'originale et savoureuse petite galerie du Salon d'Automne. A son tour, obéissant au mouvement du jour, la Société des Artistes français a décidé la création d'une section spéciale d'art décoratif, et le Parlement, sur l'initiative de M. François Carnot, vient d'être saisi d'une proposition de loi tendant à organiser, en 1915, une Exposition internationale des Arts décoratifs modernes. Hier enfin, le septième Salon de la Société des Artistes décorateurs nous conviait à visiter, au Pavillon de Marsan, les récentes créations de ses adhérents.

Toutes ces manifestations ont rencontré un succès réel, attestant le goût décidé, non seulement d'une élite, mais du vrai public, pour les arts industriels. Salon d'Automne, Artistes décorateurs — faisons toutefois une place à part au Salon du Mobilier, qui réunissait à l'attrait des objets

1. Cf. l'article de M. Henry Havard, *le quatrième Salon du mobilier*, dans la *Revue*, t. XXX (1911), p. 353.

exposés, les attractions d'un palais de fête : éclairage féerique, exécutions musicales, heureuse décoration architecturale et florale, — toutes ces expositions ont vu défiler des milliers de visiteurs, qui s'y sont complaisamment arrêtés, ont discuté, approuvé ou blâmé et dépensé — nous aimons à le croire, — devant les « ensembles », autant d'esprit et de lieux communs que devant une galerie de tableaux. La mode est aujourd'hui de prendre intérêt à l'art moderne.

Applaudissons, et sachons gré à ce mouvement qui, nous l'espérons, ne sera pas trop passager, de s'adresser à des œuvres nationales. De récents événements, accompagnés de quelques désillusions, nous ont corrigés de regarder trop complaisamment de l'autre côté de la frontière. Il semble que nous nous soyons repliés sur nous-mêmes et que nous aimions d'autant plus les créations de nos décorateurs qu'elles nous paraissent précisément aimables par des qualités françaises de bon goût, de grâce légère, de distinction et de mesure. Le Salon du Pavillon de Marsan fut à la fois un régal des yeux et une leçon d'énergie morale.


Maurice Dufrène. — Lustre électrique.
Bronze et vitrail.

Fut-il au même degré un enseignement artistique ? Nous voudrions l'affirmer. Certes, l'effort fut heureux et grand. La multiplication des « ensembles », — quelle délicieuse boîte de Pandore que ce hall de l'Union centrale ! — présentés sous des aspects ondoyants et divers, avec de savoureux contrastes de formes et de couleurs, composa un spectacle d'une distraction charmante. On y chercha des intérieurs vraiment parfaits, s'imposant dès le premier coup d'œil, tels qu'en 1911 le fumoir de M. P. Selmersheim, les salles à manger de MM. Dufrène et Follot.

Les exposants furent pourtant les mêmes. Ceux qui nous avaient

séduits aux précédents salons : MM. Dufrène, Follot, Gallerey, Jallot, Lambert, Majorelle, Rapin, Selmersheim, étaient revenus, accompagnés de nouvelles recrues, MM. Landry et Groult, en tête. Mais on avait peine à les reconnaître. D'une année à l'autre, ils avaient modifié leur manière, et le désir de se différencier des autres les avait presque conduits à ne



MAURICE DUFRÈNE. — PETIT SALON.

Cl. Bonnier.

plus se ressembler à eux-mêmes. Certes, une si belle absence de parti pris atteste la souplesse des talents. Convenons pourtant qu'il y a quelque chose de troublant dans une telle passion du changement, en même temps qu'un danger pour la diffusion du mobilier moderne. Devant cette présentation constante de formes nouvelles, le public acheteur, enclin à donner à chaque artiste son étiquette, hésite et s'inquiète. Il trouve devant ses yeux plus que des variantes : il lui semble souffrir d'une rupture complète d'esthétique.

Faut-il en accuser la multiplication des ensembles ? Jamais en tout cas l'absence de cette discipline commune, que nous envions, sans l'admirer, à l'art munichois, ne nous avait autant frappé qu'à ce Salon. On y soupçonnait comme des courants qui entraînaient nos décorateurs, l'un en amont, l'autre en aval, et faisaient tourbillonner le troisième en cercle. On eût voulu tirer quelques idées générales : il fallait se borner à des individualités. Bien plus, la valeur originale des œuvres, qui aurait dû gagner à cette diversité, n'avait pas même monté. Les intransigeances d'autrefois s'étaient prêtées à des concessions opportunes. Elles n'effrayaient pas la vente, mais comme le propre de la nature humaine est de passer sans cesse d'un pôle à l'autre, plusieurs exposants avaient fait à la mode des sacrifices qu'il est permis de trouver excessifs. Ici, l'art munichois avait laissé son empreinte ; là, l'art anglais de Maple. Celui-ci revendiquait, en la modernisant, la tradition Louis XVI ou Premier Empire. Celui-là prenait hardiment la succession des tapissiers de Louis-Philippe. C'était, avouons-le, déconcertant.



PAUL MEZZARA. — STORE D'ATELIER.
Filet brodé.

Gardons-nous, cependant, de nous montrer injuste. L'enthousiasme que nous avait causé le Salon de 1911 était trop vif. Impression de nouveauté, fraîcheur de première floraison, on ne pouvait espérer le retrouver deux fois. Ce n'est pas un signe de décadence que de voir, dans une même exposition, M. Maurice Dufrène présenter la distinction suprême de ses meubles en citronnier, où les nuances éteintes des garnitures se

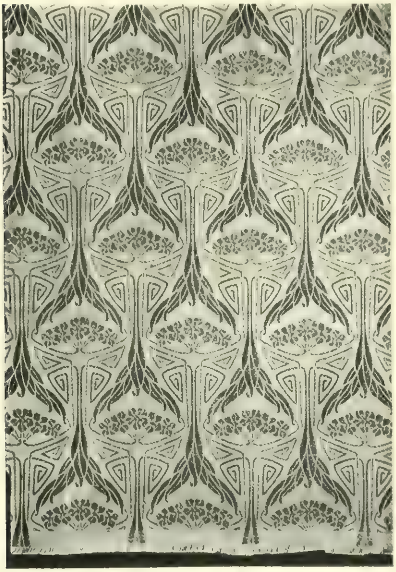
marient si bien au ton sobre du bois naturel; Paul Follot réaliser cet idéal boudoir ovale, entièrement revêtu d'érable moucheté, où des motifs de marqueterie, aux nuances délicatement automnales, ressemblent à des bouquets de fleurs séchées; Léon Jallot nous réjouir de sa vitrine en poirier et camphrier, d'une construction heureuse, et de ses sièges confortables, où les bleus et les mauves des étoffes jouent avec les jaunes des tentures murales; Pierre Selmersheim grouper ses meubles originaux et sobres de salle à manger dans un intérieur où la frise du plafond se répète curieusement en tapis pour les pieds; Mlle de Felice, MM. Lambert, Paul Croix-Marie, Majorelle, affirmer dans leurs créations la grammaire de l'art décoratif moderne : justesse des proportions, harmonie des formes, recherche de la belle matière.



PAUL FOLLOT. — BOUDOIR OVALE.
Érable marqueté.

A un autre point de vue, d'ailleurs, le Salon de cette année marqua une date heureuse dans l'histoire de l'ameublement. Nous y avons, pour ainsi dire, assisté à la résurrection de la couleur. Les gris de lin, les

mauves éteints, les harmonies discrètes, y sont montés de plusieurs tons, jusqu'à s'élever, chez quelques audacieux, aux nuances vives, aux couleurs franches, aux oppositions hardies et parfois outrancières, comme le vert acide de M. Groult, éclatant au milieu de lambris en poirier rougeâtre et de tentures en bleu indigo. Nous voici loin du modern style à ses débuts, des symphonies de blanc et de rose pâle, de la fadeur des teintes uniformément plates, des pâtisseries décolorées des murs, du ripolin à tout faire, qui servit à tant de maîtresses de maisons économes à recouvrir les bois noirs de leur mobilier du Septennat. C'est encore là un réveil d'énergie : M. Groult et ses émules nous ont sonné la diane des belles couleurs.



JULES COUDYSER. — ÉTOFFE D'AMEUBLEMENT.

Des restrictions, bien entendu, s'imposent. Si de telles oppositions de couleurs ne choquent pas toujours, elles sont cependant trop violentes. Un délicat n'aimerait pas à vivre dans le salon munichois de M. Groult. Mais que ses toiles peintes sont donc aimables ! Nous ne parlons pas seulement des modèles que lui avait fournis l'ingéniosité de miss Lloyd, un peu indiens, un peu persans, un peu menus. Mais quel revêtement intérieur idéal on pourrait composer avec ces dessins signés Paul Iribe, Drésa, Carlègle, qui firent notre joie au Salon d'automne et que nous avons regretté de ne pas retrouver au Pavillon de Marsan ! Voilà des toiles qui ne s'apparentent pas à Jouy [1],

1. Pour qu'on ne nous accuse pas de déprécier les jolies créations d'Oberkampf, que nous avons étudiées dans la *Revue* (t. XXIII, 1908, pp. 59 et 119), nous nous permettons de renvoyer à l'album





Clichés [illegible]

ANDRÉ GROULT. — PETIT SALON

Poirier et palissandre

des artistes qui ne doivent rien à J.-B. Huet ! C'est de l'art moderne et du meilleur.

Pourquoi nos tapissiers ne font-ils pas plus souvent appel à la toile peinte ? Son tissu complaisant se prête à toutes les recherches, à toutes les fantaisies. Son aspect séduit et engage. En choisissant des fonds garnis, sa propreté est pour ainsi dire sans limite. Elle offre enfin l'avantage inappréciable, même dans ses modèles de choix, de rester à la portée de tous. Des lambris à panneaux de cuivre ingénieusement repoussé par M. Gallerey, des revêtements de grès dessinés par M. Lalique et exécutés à la Manufacture de Sèvres, ressemblent trop à des pièces d'exception. Nous nous y arrêtons, comme devant des vitrines de musée, sans aucun désir de possession.

Et nous voici ramenés à la question d'argent, au prix redoutable de vente qui fait le fond de l'éternel débat entre le mobilier moderne et le mobilier de style, voire le mobilier ancien. Des meubles comme ceux du Pavillon de Marsan peuvent-ils être achetés par tout le monde, ou sont-ils réservés aux mécènes de l'art moderne, si peu nombreux, hélas ! qu'on pourrait les nommer ? La vie moderne a ses exigences. La Parisienne qui accepte les yeux fermés les créations les plus osées des princes de la couture, — quelle leçon de discipline commune dans cet accord des couturiers pour le lancement des formes nouvelles ! — devient terriblement « regardante » quand il s'agit de son ameublement. Elle exagère la prudence : elle deviendrait volontiers parcimonieuse. Écoutez plutôt Mme Marcelle Tinayre, qui ne nous en voudra pas de mettre à son compte quelques-uns des raisonnements de sa snobinette :

« Ces jolis meubles coûtent cher. Ils ne sont pas entrés dans la grosse fabrication du faubourg Saint-Antoine. Leur prix dépasse mon budget. Allons chez les antiquaires.

— Mais les meubles anciens, les vrais, coûtent plus cher que les meubles neufs ?

— Je le sais, ils coûtent plus cher, mais ils gardent leur valeur, tandis que vos meubles modernes seront peut-être démodés et ridicules dans trois ans. Les anciens sont des valeurs de tout repos : les modernes

de cent planches en couleurs que nous venons de publier sous le titre de : *La Manufacture de Jouy* (1760-1845). Versailles, Bourdier, éd.

représentent la spéculation aléatoire et dangereuse[1]. A prix égal, je choisis les anciens[1]. »

Que répondre à ces raisons que la raison connaît trop bien ? A vrai dire, les amateurs du sexe fort n'ont pas au même degré la terreur du risque et de l'aventure, mais la grande majorité cherche à se montrer esthète au meilleur compte possible : jusqu'à présent, l'art moderne s'y est mal prêté. Un moment nous avons espéré, au Salon de cette année, toucher enfin à cette fusion rêvée de l'art et de l'industrie. Un grand industriel parisien, rival des Koch et des Maple, vient d'éditer, après concours, un bureau dessiné par Henri Rapin et exécuté par les ébénistes Vasseur et Gilley. Divan profond, larges fauteuils où le bois recouvert de maroquin apparaît cependant en quelques points pour s'égayer de bronze doré, bureau d'une élégance parfaite, bibliothèque à deux corps, admirable de construction logique et d'équilibre, où l'acajou, marqueté de feuillages d'automne, s'éclaire de motifs en bronze doré, empruntés au mûrier sauvage : tout cet ameublement, présenté dans une tenture d'un violet chaud et sombre, gardait un caractère de gravité accueillante et de distinction aimable. C'était un ensemble heureux et peut-être le plus heureux du Salon.



CARLÈGLE. — TOILE IMPRIMÉE.
(A. Groult, éditeur.)

1. Sans être grand prophète, il est permis cependant de prédire qu'un siège ou un bureau de M. Eugène Gaillard (dont l'abstention cette année est particulièrement regrettable) n'auront rien perdu de leur valeur dans un demi-siècle. Les meubles qu'Henri Fourdinois dessinait pour l'impératrice Eugénie vaudraient aujourd'hui bien au delà de leur prix de revient.

Il y avait, avouons-le, pour un grand industriel qui n'a pas à compter avec les moyens de réalisation, une occasion unique d'exécuter ces meubles en série, et, tout en respectant scrupuleusement la bonne exécution des modèles, de les offrir aux acheteurs à un prix abordable. On nous affirme qu'il n'en est rien et que, pour un seul de ces fauteuils, on pourrait avoir deux sièges anciens, ou, à la place de ce bureau, une copie irréprochable de Riesener. Quelle snobinette hésitera ?

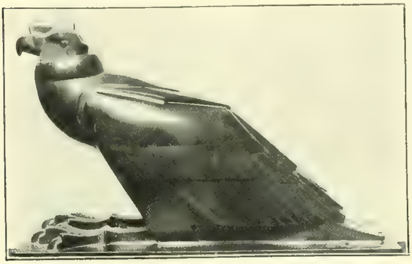


ABEL LANDRY. — SALLE A MANGER.
Poirier et marqueterie de couleur.

M. Laguionie — pourquoi ne pas le nommer ? — a cependant fait faire un pas en avant au problème avec la jolie salle à manger de M. Abel Landry. Chaises à dossiers découpés, pannetière décorée de fruits et de feuillages en marqueterie colorée (moins bien venu, le buffet à deux corps présente un soubassement par trop villageois), recherche amusante de revêtement mural en toile de lin jaune avec des corbeilles de fruits dessinées au pochoir, on souhaiterait transporter cette gaité de formes et de couleurs dans un pavillon de banlieue ou une villa au bord de la mer.

La tentative est heureuse et nous lui souhaitons toute la diffusion possible [1].

Faut-il le dire, cependant ? Nous ne croyons pas que l'expansion de l'art moderne puisse s'opérer par des solutions aussi radicales. Question d'argent, d'abord. On a ses vieux meubles, qu'on ne peut pas toujours renouveler d'un seul coup. Question de goût, ensuite. Chacun de nous aime à présider lui-même à son arrangement intérieur, à choisir ses meubles, à les grouper selon ses habitudes journalières, à rechercher des harmonies ou des contrastes de couleurs à son idée. Puis, un amateur qui ne craindra pas d'introduire dans son « home » des meubles édités par le commerce, à condition qu'ils ne portent pas tous la même étiquette d'origine, ne voudra pour rien au monde d'une salle à manger ou d'une chambre à coucher « toutes faites » qu'il retrouvera chez ses connaissances de Paris ou de province, voire de l'étranger. Autant revenir à la salle à manger Henri II ou à la chambre à coucher Louis XV du « faubourg ». Elles marquent moins.



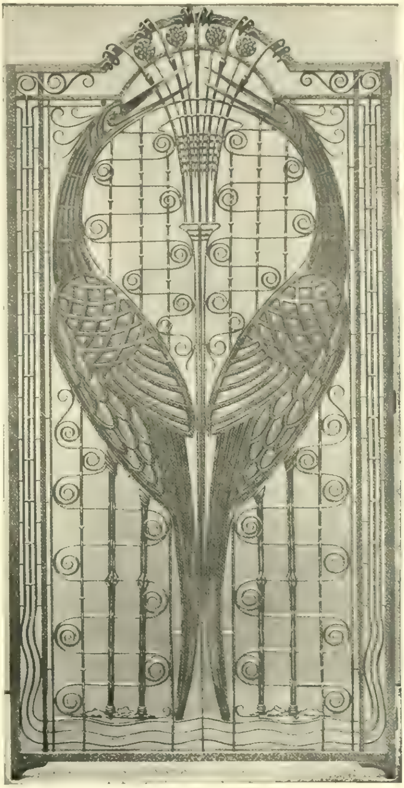
E.-M. Sandoz. — Condor.
Marbre noir.

Qu'on y prenne garde. Il y a là une lacune à combler aux prochains Salons. Maintenant que les ensembles ont fait leurs preuves, que l'art moderne a droit de cité, il faut multiplier les meubles isolés. Il faut offrir aux acheteurs une variété de sièges, de bureaux, de bibliothèques, de tables, où leur choix puisse librement s'exercer. C'est une utopie de prétendre faire entrer d'un seul bloc le mobilier nouveau dans nos intérieurs pour en chasser les meubles de style ou les anciens. Il faut l'introduire pièce à pièce, morceau par morceau [2]. Ainsi se sont produites toutes les

1. Les prix, sans être « bon marché », sont cependant abordables.

2. On s'étonne, aux Salons, de ne pas voir le talent des décorateurs s'appliquer à des meubles d'usage absolument moderne : appareils de téléphone, phonographes, carrosseries d'automobiles, cages d'ascenseurs. L'originalité des modèles découlerait nécessairement de l'usage nouveau auquel ils sont destinés.

évolutions de style, à commencer par celle du XVI[e] siècle où l'architecte prenait par-ci par-là quelques bribes de la Renaissance italienne, mettait une arabesque, un chapiteau, un fleuron, un mascaron imité de l'antiquité à la place de ses feuillages, de ses corbeilles, de ses choux, de ses chardons gothiques [1], jusqu'au jour, où l'art nouveau, débordant la technique du moyen âge, fit éclater la brillante éclosion de la Renaissance.



ÉMILE ROBERT. — GRILLE A DEUX VANTAUX.
Fer et cuivre repoussé.

Jamais le moment ne fut plus favorable. Nos ébénistes-décorateurs se sont heureusement souvenus qu'il existait une tradition et qu'il n'était pas mauvais de s'y rattacher par quelque côté. Ils ont compris qu'il fallait reprendre leur art au point où leurs devanciers l'avaient conduit, pour le pousser à leur tour plus loin, avec les sentiments, les aspirations, les goûts dominants de leur époque. Sans doute, on trouve quelque désaccord sur le choix de cette tradition. Les uns, considérant avec quelque raison que le déluge d'antiquité déversé par Percier et Fontaine avait noyé les styles français, voudraient le reprendre à Louis XVI. Les autres, se

1. Viollet-le-Duc. *Dictionnaire d'architecture,* t. I, p. 159.

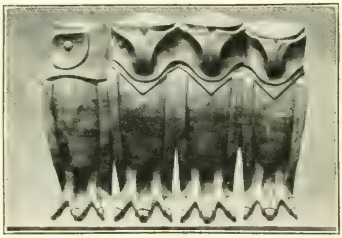
rappelant que l'invasion des pastiches a commencé vers 1850, prendraient volontiers pour point de départ le style Louis-Philippe, solide et honnête, où l'inspiration n'est point gênée par l'écrasant sentiment de la perfection que les ébénistes de Louis XVI ont réalisée dans tous les genres [1]. Mais, quelles que soient leurs préférences, aucun d'eux, maintenant, ne renie plus le passé, et leurs œuvres peuvent prendre place, sans aucune crainte, à côté de celles de leurs aînés.

Tout cela, nous pourrions le redire à propos des dessins, des tentures, des tissus, des céramiques ou des ferronneries, dont jamais le Pavillon de Marsan ne fut plus riche. Grès de Méthey ou de Decœur, fers forgés d'Émile Robert, reliures de Marius Michel et de Pierre Roche, bois sculptés de Le Bourgeois, dentelles et filets si modernes de Mezzara, oiseaux curieusement stylisés de Sandoz formaient cette année une galerie incomparable d'art décoratif. Mais nous avons voulu nous borner au mobilier, et, avec quelques redites inévitables, puisqu'aucun des problèmes que nous posions l'an dernier n'a reçu de solution satisfaisante, apporter notre contribution à la cause de l'art décoratif moderne, à cet avènement des arts industriels, préparé depuis un demi-siècle, et qu'un membre de l'Institut appelait irrévérencieusement à son aurore : « la destruction de l'art par l'industrie » [2].

HENRI CLOUZOT

1. Voir les récents articles de M. Michel Puy, dans *les Marges*, et de M. Vera, dans *l'Art décoratif*.

2. Le mot est de Beulé, à propos du magistral rapport de Léon de Laborde, publié en 1856, après l'Exposition de Londres, sous le titre de : *De l'Union des Arts et de l'Industrie*, 2 vol. in-8°.



E.-M SANDOZ. — FRISE DE CHOUETTES.

Marbre jaune

LA COLLECTION CARCANO



H. Daumier.
Le Charcutier.

Parmi les collections vraiment significatives parce qu'elles dénoncent, dans leur variété, l'unité du goût clairvoyant qui les a formées, les unes restent confinées dans une époque afin de l'explorer tout entière, les autres parcourent l'histoire de l'art à condition de la résumer aux yeux dans plusieurs pièces capitales. Tel est le cas de cet instructif ensemble, depuis longtemps réuni par une haute intelligence féminine, et qui présente à l'étude autant qu'à l'admiration, dans un cadre somptueux du Second Empire, l'évolution du coloris enseigné silencieusement par quelques-uns de ses maîtres : la Venise grandiose de Véronèse, les Flandres décoratives de Rubens, la Hollande mystérieuse de Rembrandt, la France ondoyante et diverse de Greuze, d'Eugène Delacroix, de Théodore Rousseau, de Corot, de Meissonier, d'Hébert, de Baudry, d'Henri Regnault, l'Espagne virtuose de Fortuny, la Bavière intime de Leibl rapprochent ici leurs témoignages contrastés pour nous redire, avec l'accent particulier de la bonne peinture, combien la personnalité d'un artiste excelle à refléter son heure, sans se laisser absorber par elle. A la veille des Salons, la leçon n'est guère à dédaigner.

Ici, point de ces primitifs de Florence ou de Bruges que M. Ingres

adorait à genoux ; et c'est en pleine Renaissance vénitienne que Véronèse nous fait vivre en présence du *Portrait de la belle Nani :* l'art n'est-il pas l'amour souverain, puisqu'il est réellement plus fort que la mort et qu'il peut seul transmettre à l'avenir, dans sa tonalité d'ambre et de gris ardoisés, la grâce auguste de cette beauté blonde, jadis exaltée par les épîtres de l'Arétin ou les sonnets de Porchini ? Comme le style de ces poètes amis des belles et des peintres, la palette italienne a son dialecte vénitien : Véronèse le parle avec la simplicité largement lumineuse qui retiendra les coloristes, depuis Watteau jusqu'à Delacroix ; et, pour venir jusqu'à nous avec sa splendeur et ses perles, l'image de cette grande dame n'a quitté la maison Nani que pour recevoir l'hospitalité de l'abbé Celotti, du marquis Orlandini, du prince Demidoff, vers le milieu du siècle dernier, dans cette galerie de San Donato d'où proviennent également une *Déposition* de Rubens et l'un des plus frais portraits de la jeunesse de Rembrandt, qui vont nous retenir.



P. Véronèse. — Portrait de la belle Nani.

Alors que l'Italie du XVIIe siècle veut concilier l'enveloppante innovation du clair-obscur avec le souvenir du grand style qui persiste dans les nus mythologiques de Francesco Furini, Rubens colore tout de son

souffle vivant, même la pâleur de la mort : n'est-il pas « l'Homère de la peinture », mais un Homère absolument flamand, qui ne transporte point



REMBRANDT. — PORTRAIT PRÉSUMÉ DE LA SŒUR DE L'ARTISTE.

le Golgotha dans l'Olympe ? Et ses admirateurs lui pardonnent volontiers ses grosses formes triviales en faveur de cette « prodigieuse vie » qu'il répand même autour d'un cadavre divin. Venise magnifiait la volupté

périssable ; Anvers humanise le drame de la croix : ne lui demandez jamais le pathétique linéaire et romain d'un *Spozalizio ;* Rubens a vu l'Italie, mais est resté Rubens ; sans crainte, il a pu traverser Rome et Bologne, puisqu'il ne cesse pas d'être lui-même au pied du Calvaire, où sa fougue naturaliste anime tout, même le silence. Et comme l'éclat de ce vermillon qui rehausse le profil rose de la jeune figure de saint Jean vient accentuer à propos, comme la sonorité d'un cuivre dans la grave mélancolie des basses, la funèbre atmosphère et le jour un peu lunaire de la scène, le gris-bleu d'une draperie tragique sous le ciel couvert, la double lividité de la douleur prête à défaillir et d'un beau corps exsangue que la nuit du sépulcre attend ! Par la couleur, sinon par l'ordonnance, *le Christ pleuré par les Saintes Femmes* est proche parent du *Christ à la paille* qu'on admire au musée d'Anvers.

Si Rubens domine sans effort la riche patrie flamande des Brueghel et de Jordaens, l'évocateur des *Trois Parques*, qui suivit sa trace, — Rembrandt reste un phénomène lumineux dans la Hollande paisible de son aîné de neuf ans, Thomas de Keyser. Portraitiste sobre et simple, comme la nature même, des bons bourgeois d'Amsterdam, *Franz van Limborck et sa femme,* Thomas de Keyser auprès de Rembrandt, c'est la conscience auprès du génie ; et rien ne surpasse, ici-bas, le scrupule d'un regard de peintre en présence de la réalité, si ce n'est l'éclair du génie qui la transfigure : Rembrandt van Ryn est le sorcier du moulin paternel, qui fit resplendir obscurément son humble entourage à la lueur de son âme. Encore cet avenant portrait de fillette au teint vermeil, connue sous le nom de *la Sœur de Rembrandt,* n'appartient-il pas à l'heure farouche de son grand parti pris que Waagen appelait son « âge d'or » : ce sourire annonce une œuvre de jeunesse qu'il faut sans doute situer aux environs de 1633 ; mais la facture de la collerette et des cheveux, la chaude fraîcheur du regard, les roses de la joue présagent tout l'avenir du magicien familial dont la vision ne doit jamais séparer la réalité du rêve. Achetée à Londres, vers la fin du XVIIIe siècle par le baron Nagel van Ampden, de La Haye, et gravée en rapide croquis par M. Bracquemond pour le catalogue de la collection San Donato (1868), comme le vaste Rubens et deux portraits minutieux de Mieris, cette aimable image du printemps de la vie a reçu le n° 15 dans le *Supplément* de Smith.



COROT. — LA SOLITUDE (SOUVENIR DE VIGEN, LIMOUSIN).

(Collection de Mme la Marquise Landolfo Carcano.)

De même que la *furia* native d'un Rubens a réveillé la sensualité flamande, la concentration non moins originale d'un Rembrandt n'a point manqué d'agir, mais plus étroitement, sur le petit monde des Ostade et sur les songes plus ambitieux de quelques disciples : ici-même, une très curieuse *Malédiction de Caïn,* pendant que les fils du réprouvé lient leurs gerbes aux feux blancs d'un éclair, apparaît si *rembranesque* que d'aucuns l'ont attribuée au Faust hollandais du clair-obscur ; d'autres nomment un des Cuyp ; peut-être y retrouverait-on la dextérité d'un Aart van Gelder ou d'un Flinck. La page est loin de ressembler au sage labeur d'un élève.

Au XVIII[e] siècle, qui ne fut pas seulement le temple des Grâces, mais le berceau de la modernité, Rubens ni Rembrandt ne restèrent sans influence sur l'émancipation de la proverbiale sagesse de l'art français, qui respire ici dans deux beaux dessins de Poussin et de Prud'hon ; et même « le retour à la nature », prêché par nos philosophes, s'accommodait fort bien des plus brillantes audaces de la palette ou du sentiment : « Courage, mon ami Greuze, fais de la morale en peinture ! » s'écriait Diderot, félicitant le peintre « d'avoir donné des mœurs à l'art » ; mais ces mœurs ne sont nullement puritaines, et la leçon de morale se fait aisément souriante, un peu mystérieuse, presque légère, pour être mieux entendue d'un siècle poudré. *Les Deux Sœurs* ne sauraient nous contredire en leur négligé matinal : c'est évidemment un symbole ; mais sa gravité ne se dévoile pas immédiatement au plaisir des yeux. Greuze rejoint Frago dans ce demi-jour de frottis bruns et de pâtes roses, et sa morale est encore moins austère que celle de Raoux dans son *Mariage païen.*

Annoncé par les écrivains, le retour à la nature amène le romantisme et le paysage, ces deux triomphes de la couleur. Le premier se nomme Eugène Delacroix; et ne suffit-il pas de retrouver *l'Assassinat de l'évêque de Liége* pour comprendre le mot du novateur qui sonnait, au Salon de 1831, comme un blasphème : « Rembrandt est peut-être un bien plus grand peintre que Raphaël » ? A plus de quatre-vingts ans d'intervalle, après avoir traversé la galerie du duc d'Orléans, les collections Villot et Khalil Bey, ce drame pittoresque ne nous impose plus la même angoisse qu'aux jeunes lectrices sentimentales de Walter Scott, traduit par Defauconpret; mais la page de *Quentin Durward,* où « le Sanglier des Ardennes », avec ses vassaux casqués, mêle le sang d'un vieillard au vin

de l'orgie, nous explique cette imagination passionnée d'un coloriste incapable de concilier son rêve avec la lente correction des formes : le modèle ne pose point pour de telles scènes. La réalité ne propose pas non plus un tableau tout fait, pour évoquer *Roméo et Juliette*, leurs adieux au balcon de Vérone, que Baudelaire avait remarqués au Salon de 1846, dans les vapeurs violacées du crépuscule romantique et les froides clartés du matin.

Avec Delacroix orientaliste, à son retour du Maroc, avec le soleil d'Anatolie que Decamps ne délaisse que pour gonfler sous le ciel gris l'habit rouge de son petit *Chasseur,* voici « la victoire de l'art moderne » ; et le paysage, que l'Anversois Blœmen réduisait aux purs horizons romains d'une pastorale antique, va manifester ici l'antithèse capitale de l'observation précise et du vague souvenir avec deux chefs-d'œuvre : *l'Allée des Châtaigniers,* de Théodore Rousseau, refusée par le jury du Salon de 1835 ; *la Solitude,* de Corot, discutée par la critique au Salon de 1866. Les doctes jurés de 1835 n'avaient donc jamais entrevu la campagne française pour ne pas apprécier aussitôt, tout au bout de cette ombreuse *Allée,* peinte, non pas à Fontainebleau, mais en Vendée, près de Bressuire, l'étonnante dégradation des ombres portées par les branchages, ni la tendresse ensoleillée des verdures lointaines? En retrouvant, trente ans plus tard, chez Khalil Bey, le tableau devenu fameux, Théophile Gautier félicitait noblement son âge mûr « de n'avoir rien à réformer des admirations de sa jeunesse » ; et soixante-dix-sept printemps n'ont point terni cette vigoureuse merveille du romantisme, maintenant classique à son tour par la souple fermeté de son architecture végétale. En sa pâle clarté sur les prés verts et l'eau mauve, *la Chaîne des Alpes vue du col de la Faucille* avoue, chez ce traducteur alors audacieux de l'univers, une conscience qui ressemblait de plus en plus au remords de l'exactitude et d'un savant passé.

Ce tourment d'un observateur n'a jamais hanté l'heureux poète qui trouvait dans son rêve de peintre, réalisé sur le tard, « une compensation à la jeunesse envolée ». Pour oublier la mort subite de son ami Dutilleux, Corot peignit cette élégiaque *Solitude* en son atelier, d'après une étude ancienne ; et ce *Souvenir de Vigen (Limousin),* qui fut exposé la même année qu'un *Soir* idyllique, exprimait, par son titre même, toute la poé-

tique de cet incorrigible Anacréon du paysage. Émile Zola, salonnier, disait préférer à cette humide aurore n'importe quelle pochade exécutée « face à face avec la réalité puissante » ; aussi bien la critique positive ne



P.-P. Rubens. — Le Christ pleuré par les Saintes Femmes.

pouvait soupçonner la suave eurythmie de cette atmosphère de nacre et d'opale, et le mystique souverain qui l'acheta pour la collection de l'impératrice Eugénie fut plus clairvoyant. Souvenir moins estompé de la nature matinale, *l'Étang de Ville-d'Avray* paraît lui-même un poème en ce bel ensemble, à côté d'un Courbet, d'un Fromentin, d'un plantureux Troyon.

Trop d'exacte réalité favorise involontairement les fantaisies de « l'art

pour l'art » ; et deux races ne se sont jamais si vivement dévoilées qu'en opposant à la patience française de Meissonier la désinvolture espagnole de Fortuny : *Liseur rose* de 1857 ou *Fumeur noir* de 1864, — les petits personnages du premier n'ont jamais pu se rencontrer, malgré leur habit d'autrefois, dans *la Vicaria* du second... Au demeurant, cette étincelante *Vicaria*, datée de 1870, et qui ne séduisit pas seulement Zamacoïs ou Rico, nous semble aujourd'hui plus et mieux qu'une fête des plus mondaines pour la joie des yeux : c'est une comédie peinte, en pleine pâte fluide, par un Beaumarchais d'outre-monts; et parmi la fraîcheur de ces costumes Directoire égayant la sacristie de l'église espagnole, devant ce marié pimpant qui signe, cette jolie mariée très décolletée, cette demoiselle d'honneur très écourtée, devant ce bouquet de chairs et de soies, devinons la malice du peintre, heureux de saisir la gaucherie du clerc abasourdi par l'invasion du « siècle ». En ce riche décor, l'humilité de cette noire soutane ne serait pas mieux vue par l'auteur, né malin, du *Mariage de Figaro*.



J.-B. Greuze. — Les Deux Sœurs.

Pendant que Fortuny copiait Goya, son ancêtre, et ses portraits royaux, l'Espagne pouvait réclamer une part dans le succès d'un nouveau



HENRI REGNAULT. — SALOMÉ.

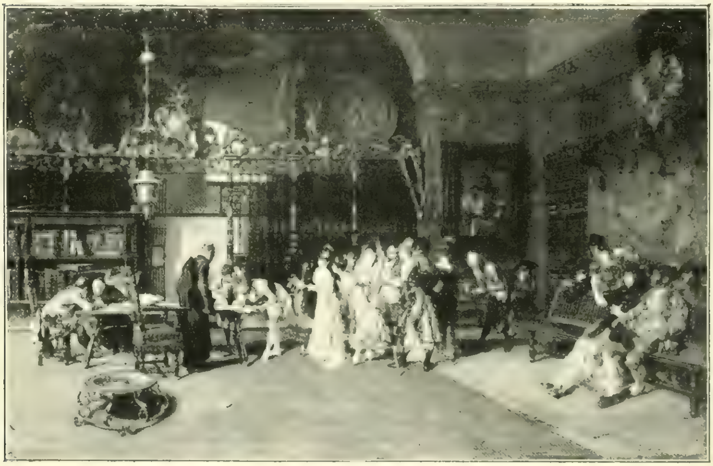
(Collection de Mme la Marquise Landolfo Carcano.)

tour de force, accompli, cette fois, par notre Henri Regnault quand il achevait *Salomé*. C'était presque à la veille de l'année terrible... L'indépendant lauréat de 1866 brûlait de terminer ses envois réglementaires et de quitter la Ville éternelle qui lui semblait, dès lors, « éclairée par une veilleuse » : il avait vu l'Espagne ; il voulait voir Grenade au ciel de lapis et l'Alhambra. De cette nostalgique impatience de repartir était née l'Orientale qui divisa, comme toute innovation, la gent salonnière à l'exposition de 1870 : Théophile Gautier s'enthousiasmait ; Paul de Saint-Victor énonçait des appréhensions, tandis que les jeunes réalistes réclamaient contre ce rêve de coloriste, au nom de la vie moderne. Aujourd'hui, sous la patine des ans, le tableau « le plus *voyant* du Salon » semble un fruit mûr pour la consécration que donnent les musées : or sur or et clair sur clair, le paroxysme de son brio juvénile est devenu symphonie de nuances ingénieusement opalisées, où s'harmonisent les cheveux d'encre et le bracelet d'émail vert. Et la discrète mélancolie d'une *Vierge* ou d'une *Nymphe des bois* devient opportune pour justifier l'émoi d'Ernest Hébert, alors directeur de l'École de Rome, en présence de ce « tintamarre de palette » qui n'offusque plus les sages.

Cette *Salomé*, pourtant, ne laisse pas que de trancher toujours sur « le mérite trop modéré » de ses contemporains (pour parler comme M. Thiers découvrant Delacroix à l'aube incertaine du romantisme) et d'opposer son caprice à l'intimité profonde qu'exhale un portrait féminin de Leibl : en cette figure, aux blanches mains croisées sur la robe gris-perle, respire toute l'Allemagne qui passait encore pour rêveuse. Ce réaliste fut un poète du foyer. Malgré son succès au Salon du Palais de l'Industrie, en 1870, la France artiste ne se souvient guère de Wilhelm Leibl qui séjourna quelque temps dans la capitale du monde : admirateur de la franchise d'un Gustave Courbet sans vouloir imiter sa rudesse, assez volontiers solitaire et silencieux, comme notre Fantin-Latour, et plus préoccupé de bien peindre que d'obtenir de fragiles suffrages, il ne possédait rien pour conquérir Paris. Peu fait pour captiver par la flatterie l'indifférence, le recueillement de son caractère et de son œuvre ne pouvait intéresser que des regards d'élite ; et c'est pourquoi nous le rencontrons sans surprise ici. La sentimentalité même est absente de cette argentine peinture d'outre-Rhin ; délicate et drue, sa loyauté devant la vie

n'admet que le rayonnement tout intérieur de la tendresse, ce *Gemüth* indéfinissable autant qu'intraduisible en français qui distingue les blondes héroïnes de Schumann ou de Weber. La belle antithèse à *Salomé la danseuse*, tenant sur ses genoux le plat de cuivre et le couteau damasquiné !

Leibl revint promptement à Munich : mais d'autres étrangers avaient de bonne heure adopté la France glorieuse pour seconde patrie. Quoique né Belge, Alfred Stevens était devenu Parisien : sa *Rêverie* de 1860, une



FORTUNY. — LE MARIAGE ESPAGNOL (LA VICARIA).

jeune liseuse de romans à l'ombre d'un vieux parc, symbolise la femme coquettement enjuponnée du Second Empire ; et ce luxueux instant de grâce française ne renaît-il pas encore mieux dans la nudité mutine d'une *Diane* sans rigueur de Baudry ? Depuis *les Joueurs d'orgue* devant la grille du château jusqu'à l'heure plus véridique des pastels féminins, Joseph de Nittis, non plus, ne doit pas être oublié : Napolitain d'origine, mais vite naturalisé Parisien, comme Stevens, et mort à la fleur de l'âge, comme Fortuny, comme Regnault, le peintre de genre avait refusé de suivre ces enchanteurs dans une Espagne chatoyante et sémillante, encore emplie



Eugène Delacroix. — L'Assassinat de l'évêque de Liège.

de tous les parfums de l'Orient mauresque : à la féerie voyageuse il préférait l'élégante modernité quittant le secret du boudoir pour le plein air de la rue.

L'histoire commence pour cette époque de luxe et de charme insouciants où Daumier rentrait dans l'ombre, où Gustave Doré, peintre des *Mères* et dessinateur des *Titans*, donnait plus d'une preuve de son invention parfois shakespearienne, où Frémiet devançait M. Rodin dans la préhistoire et dans la puissance, où M. Bonnat préludait à sa galerie de portraits par de robustes études italiennes, près de Bida, près de Heilbuth, près de Jules Lefebvre et de Bouguereau, fidèles amis de la ligne, près de Ribot, de Vollon, déjà beaux peintres. Chacun de ces noms peut se lire ici comme dans un musée. Un portrait de femme, par Mme O'Connell, nous transmet l'inclination de l'auteur pour Van Dyck. Un harmonieux paysage d'automne rappelle justement le nom trop obscur et le talent vite oublié de Nazon (1821-1902). Un superbe fusain que M. Lhermitte a fait, en 1883, au pays natal, *les Laveuses*, nous rapproche de l'actualité la plus récente où M. Renard, copiste avisé de *la Joconde*, est représenté par la plus délicate de ses toiles, *le Déjeuner des orphelines, le jour de la première communion*, qui lui valut la médaille d'honneur au dernier Salon : note contemporaine, exceptionnelle en cette imposante collection de la marquise Carcano, qui méritait l'hommage d'un souvenir avant d'être bientôt dispersée.

Raymond BOUYER

BIBLIOGRAPHIE

Le Meuble et la décoration en Angleterre, de 1680 à 1800. — Paris, Hachette, in-4°, pl.

Cet album de planches est au plus haut point instructif pour nous autres, Français, qui avons une involontaire tendance à négliger l'importance artistique du mobilier anglais des XVIIe et XVIIIe siècles, soit parce que nous manquions jusqu'ici d'un recueil nous présentant les éléments de son histoire, soit aussi, il faut bien l'avouer, parce que la place prise par notre mobilier, à cette même époque, nous aveuglait quelque peu sur les recherches de nos voisins et la remarquable lignée de leurs ébénistes et décorateurs.

Un ensemble de documents iconographiques accompagnés d'indications succinctes permettra désormais aux curieux de se renseigner facilement. Les éditeurs de ce bel album ont suivi, en effet, pour la présentation de leurs planches, le seul ordre possible pour qu'elles pussent garder toute leur force de démonstration : l'ordre chronologique.

La première période est celle du roi Guillaume et de la reine Marie (1689-1702), où l'inspiration hollandaise est manifeste ; la seconde période, dite de la reine Anne (1702-1714), âge d'or des pièces monumentales supportées par d'inévitables pieds-de-bouc, se prolonge quelque peu par la période « georgienne », dont le représentant le plus marquant est G. Ginbons; vient ensuite le style Chippendale (1730-1780), d'une légèreté plus marquée, et qui doit une part de son succès à Robert Adam, le roi de la marqueterie ; Hepplewhite (1760-1786) vise à des meubles plus dégagés et plus gracieux, non sans soigner attentivement, en bon sculpteur qu'il est, la partie décorative; enfin vient Sheraton, médiocre auteur d'ensembles et plus heureux comme spécialiste du meuble, plagiaire fort habile d'ailleurs, qui se fit une personnalité avec celle un peu de tous ses devanciers. — É. D.

Notes on pictures in the Royal Collections, collected par Lionel Cust. — London, Chatto and Windus, in-fol., pl.

Les lecteurs du *Burlington Magazine* connaissent de longue date ce titre, qui se retrouve plusieurs fois par an, depuis 1904, dans le sommaire des numéros et qui est d'ordinaire suivi d'un sous-titre énonçant l'œuvre d'art à laquelle l'article est plus particulièrement consacré. Les signatures les plus autorisées de la critique d'art anglaise se lisent au bas de ces substantielles études : celles, par exemple, de MM. L. Douglas, H. Cook, R. Steel, R. Fry, etc., et celle de M. L. Cust, le conservateur des

peintures et objets d'art des collections royales, lequel, après avoir eu l'idée du travail et lui avoir donné la part la plus importante de collaboration, s'est aussi occupé de le publier en volume.

Lors de l'avènement d'Edouard VII (1901), divers remaniements des palais royaux entraînèrent un déplacement des peintures conservées à Buckingham, à Windsor, à Osborne et dans les autres résidences royales. Un grand recueil fut publié à cette occasion (1905-1906), où se trouvaient reproduites et étudiées les principales de ces peintures. Il en restait un très grand nombre, provenant pour la plupart des collections du prince Albert, et d'un très vif intérêt au point de vue de l'histoire de l'art. Ce sont ces dernières que M. L. Cust obtint de pouvoir reproduire et étudier : et ce sont les études parues depuis 1904 dans le *Burlington Magazine* qui forment ce luxueux ouvrage.

La place manque ici pour rappeler les œuvres que ces travaux d'érudits ont remises en valeur : quand on saura que les noms de Duccio, de Sano di Pietro, de Rossellino, de Benozzo Gozzoli s'y rencontrent auprès de ceux de L. Cranach, Holbein, Antonio Moro, Van Dyck, etc., on se rendra compte de l'importance des questions soulevées par ces recherches et de l'abondance des documents nouveaux qu'elles ont mis au jour.

Aussi bien la matière n'est-elle pas épuisée, et les études que continue de publier la grande revue anglaise formeront, quelque jour, la seconde série de ce précieux recueil. — É. D.

Guides artistiques et pittoresques des pays de France. La Basse Normandie, par L. Dimier et R. Gobillot. — Paris, C. Delagrave, in-16, plans et cartes.

Il en est des « guides » comme des monographies d'artistes : on croit toutes les formules usées, et quelqu'un vient encore avec une idée originale pour transformer le genre. C'est le cas de M. L. Dimier, directeur de cette nouvelle collection de guides, si justement appelés « artistiques et pittoresques », lequel prêche d'ailleurs d'exemple, en collaborant au premier volume sur *la Basse Normandie.*

Pour rendre justice à ce livre, il suffit d'en exposer l'économie. Les auteurs ont partagé leur province selon ses subdivisions naturelles : Caen, la campagne de Caen, le Bessin (Bayeux) et le Bocage (Vire), le pays d'Auge (Honfleur), le Houlme et le pays d'Alençon, l'Avranchin, le Cotentin, les îles du Cotentin. Ceci fait, ils ont suivi les principales routes qui, partant des centres de ces subdivisions, conduisent aux subdivisions voisines, et, chemin faisant, ils ont relevé tout ce que le moindre pays rencontré peut offrir d'intéressant au touriste, au point de vue de l'histoire, de l'art, de la littérature, de la vie industrielle et agricole, du paysage, etc.; tout cela en peu de mots, mais précis, et accompagné, non d'images, mais de cartes. Une table des noms de pays permet de se reporter facilement à la page cherchée et, particularité ingénieuse, chaque page est divisée en quatre ou cinq paragraphes numérotés en marge, répondant à un sommaire en quatre ou cinq mots placés en titre courant.

Il n'est pas exagéré de dire que les auteurs ont réellement épuisé le sujet : leur livre réunit sous un format commode et pour un prix modique — quoique imprimé

avec une extrême clarté, sur un papier résistant, — le maximum de connaissances que puisse demander le voyageur le plus exigeant. C'est le manuel pratique par excellence du touriste curieux de tout. — E. D.

Les Tableaux de Peter Brueg el le Vieux au Musée impérial de Vienne, par Gustave Gluck. — Bruxelles, G. van Oest, in-fol., pl.

On ne connaît guère, par le monde, qu'une trentaine d'œuvres authentiques du vieux Brueghel, ou Brueghel des Paysans, et sur ce nombre, quinze sont au Musée de Vienne, dont elles constituent l'un des joyaux. Leur provenance est de bon aloi : elles ont fait partie des collections de l'empereur Rodolphe II, à Prague, et de l'archiduc Léopold-Guillaume, à Bruxelles ; leur conservation est excellente, et leur intérêt considérable, car, exception faite pour les « diableries », elles représentent tous les genres traités par l'artiste : sujets religieux *(le Portement de croix)* ou allégoriques *(Combat de Carnaval et de Carême)*, traductions de proverbes *(le Dénicheur)*, scènes de mœurs paysannes *(la Rentrée des troupeaux, le Repas de noces)*, paysages et marines enfin, car on sait que ce peintre extraordinaire a donné parfois aux sujets qu'il traitait, comme *le Massacre des innocents, les Chasseurs dans la neige, la Journée sombre*, des décors qui en font des paysages admirables pour la vérité, la puissance et la poésie.

Extraordinaire artiste, en effet, que celui-ci. M. G. Gluck, avant de reproduire les tableaux du Musée de Vienne et d'accompagner chacun d'eux d'une notice descriptive et critique, a consacré les premières pages de son livre à étudier la formation de Brueghel et les origines de son art. Il est arrivé à cette conclusion que l'artiste, né vers 1528-1530, élève de l'italianisant P. Coeck, contemporain d'italianisants comme Fr. Floris et B. van Orley, vivant dans un monde féru d'italianisme, offre la plus complète contradiction avec tout ce qui l'entoure : son art, qui s'apparente à celui de Jérôme Bosch, reste sans explication possible et ne relève que de la personnalité vigoureuse de ce survivant des traditions flamandes, isolé dans un temps qui ne songe qu'à les oublier. — É. D.

Les Villes d'art célèbres. Dresde, par Georges Servières. **Naples et son golfe**, par Ernest Lémonon. **Bourges et les abbayes et châteaux du Berry**, par Georges Hardy et Alfred Gandihon. — Paris, H. Laurens, 3 vol. gr. in-8°, fig.

Les musées de Dresde sont de ceux qui suffisent à appeler le visiteur dans une ville, mais le livre de M. Servières nous est garant qu'un séjour à Dresde se recommande par d'autres attractions que les musées. Dans cette vieille ville, d'origine obscure, où la Renaissance a succédé au gothique et le rococo au baroque, chaque époque a laissé des témoins dans des monuments dont l'histoire est singulière : qu'on se souvienne, entre autres, de celle de ce Zwinger, naguère contée ici-même par M. Servières en personne.

Si Dresde avait réellement besoin d'être présentée comme une ville d'art célèbre, ne peut-on pas en dire autant de Naples? Ce n'est pas qu'elle manque de visiteurs, celle-ci ; mais la célébrité de son site et de ses environs porte assurément préjudice aux trésors d'art qu'elle renferme dans ses églises et ses palais. M. E. Lémonon a

voulu faire le départ entre la nature et l'art : il décrit la ville, ses musées, ses églises, résume en sept chapitres la place que tient son école de peinture et de sculpture, sans pour cela renoncer au pittoresque de ses quais et de ses rues, ni négliger le golfe merveilleux au fond duquel elle s'étale voluptueusement.

Bourges est une vraie ville d'art. Sans compter son admirable cathédrale qui suffirait à la gloire d'une cité, elle possède encore le palais de Jacques Cœur, les hôtels Cujas et Lallement, de vieilles maisons et de beaux jardins. Ses deux historiens pouvaient aisément faire preuve de leur érudition et de leur goût, en décrivant tant de splendeurs monumentales.

Comme Bourges n'a pas absorbé toute la vie artistique du Berry, le livre de MM. Hardy et Gandilhon ne se borne d'ailleurs pas à cette seule ville; il englobe quelques abbayes du voisinage — Plaimpied, Massay, Noirlac, Saint-Satur, — et quelques châteaux berrichons : Meillant, Valençay. M. Servières a fait de même en terminant sa monographie de Dresde par deux chapitres sur les villes voisines de Meissen et de Freiberg : l'une, nécropole des Électeurs, et l'autre, centre de production de la porcelaine de Saxe. — É. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *En Flânant. A travers la France. Touraine, Anjou et Maine*, par André Hallays. — Paris, Perrin, in-8°, 30 pl., 5 fr.

— *Le Palais de justice et la Sainte-Chapelle de Paris*, par Henri Stein. — Paris, D.-A. Longuet, in-18, 36 pl. et 22 fig., 5 fr.

— *Histoire du Bois de Boulogne. Le Château de Madrid*, par Gaston Duchesne et H. de Grandsaigne. — Paris, H. Daragon, in-8°, 2 pl. et plan, 12 fr.

— *La Toile peinte en France. La Manufacture de Jouy, 1760-1843*, par Henri Clouzot. — Paris, A. Bourdier, 10 livraisons in-fol. de 10 pl. en coul. chacune, et fig. dans le texte (1re livraison parue), l'ouvrage complet, 300 fr.

— *Tapisseries et documents décoratifs de style Louis XIV*. Introduction par G. Lechevallier-Chevignard. — Paris, C. Massin, in-fol., 40 pl., 40 fr.

— *La Sculpture à l'église de Brou*, texte et clichés par Victor de Mestral. — Paris, C. Massin, in-fol., 46 pl., 50 fr.

— *Les Provinces françaises*, choix de textes précédés d'une étude, publiés sous la direction de M. Henry Marcel. *La Touraine*, par Henri Guerlin. — Paris, H. Laurens, in-8°, 100 fig. et une carte, 5 fr.

— *Claude Monet*, par Georges Grappe. — Paris, Librairie artistique internationale, in-fol., 52 fig. et 1 pl., 7 fr. 50.

— *Grands et petits maîtres hollandais*, par Armand Dayot. — Paris, G. Petit et F. Kleinberger, in-4°, 118 fig. et pl., 200 fr.

— *Les Écrits et la vie anecdotique et pittoresque des grands artistes. Carpeaux*, par Florian-Parmentier. — Paris, L. Michaud, in-16, fig., 2 fr. 50.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



Clodion. — Projet de frise.
Terre cuite.

GALERIES ET COLLECTIONS

LA COLLECTION JACQUES DOUCET



La Tour.
La Marquise de Rumilly.
Pastel.

Aux dernières lignes d'un article sur les pastels et les dessins de la collection Jacques Doucet, publié voilà tantôt sept ans, M. Maurice Tourneux exprimait le vœu que le possesseur de tant de trésors, une fois terminé l'aménagement de son nouvel hôtel, accordât, « ne fût-ce qu'un jour par mois, aux curieux dignes de ce nom », l'accès de sa galerie[1].

Dire que ce vœu fut exaucé à la lettre ne serait pas assez dire. Du jour où la collection Doucet, qui n'avait jamais passé pour inaccessible, eut été installée dans un cadre

1. Maurice Tourneux, *la Collection Jacques Doucet : Pastels et dessins*, dans *les Arts*, 1904, n° 36, pp. 26 et ss. — Les sculptures de la collection ont été étudiées par M. Paul Vitry, également dans *les Arts*, 1903, n° 21, pp. 1 et ss. — Enfin la *Société de reproduction des dessins de maîtres* a publié plusieurs des dessins de la collection dans divers fascicules de 1909 et 1910, et dans le dernier fascicule de 1911, celui-ci spécialement consacré à la collection Doucet (introduction et notices par Émile Dacier).

fait pour elle, il semble qu'elle devint plus accueillante encore ; elle fut réellement, et d'une façon permanente, à la disposition des « curieux dignes de ce nom », et je ne sache pas que sa porte soit jamais demeurée close à quiconque y est venu frapper au nom de l'histoire ou de l'art.

Or, on est venu souvent y frapper, très souvent, d'autant plus souvent que le XVIIIe siècle français se trouve être, depuis quelques années, l'objet d'une prédilection singulière de la part des historiens et des collectionneurs, et qu'on n'eût pas su toucher au XVIIIe siècle sans faire une visite à l'hôtel de la rue Spontini, où sont rassemblées quelques-unes des plus remarquables productions de cette époque, nombreuses à rendre jaloux même des musées, et pourtant à ce point choisies que certaines d'entre elles suffiraient seules à l'orgueil d'un cabinet d'amateur.

Ces œuvres d'art connurent des fortunes diverses, avant de trouver bon accueil en cette galerie : les unes sont de ces morceaux illustres que l'on suit depuis leur origine et que les amateurs se transmettent comme le flambeau de vie dont parle le poète ; pour les autres, elles ont, comme on dit, des *pedigrees* plus modestes, n'étant revenues au jour qu'après de longues années d'oubli dans d'obscures retraites provinciales et ne devant qu'au « flair » d'un homme avisé d'avoir été dépistées, retenues et remises à leur véritable rang... Oui, je sais : il semble incroyable, aujourd'hui, qu'on ait pu faire de pareilles trouvailles à une époque aussi voisine de la nôtre ; et pourtant, il en est ainsi de la collection Doucet.

C'est qu'elle fut commencée quand « le bon temps » n'était pas encore tout à fait révolu. Je ne dis pas le vrai « bon temps », l'âge héroïque, où des précurseurs comme La Caze, Walferdin, François Marcille, bientôt suivis de toute une pléiade de disciples, inaugurèrent, pour leur seule satisfaction d'amateurs de peinture, l'œuvre de réparation envers les maîtres de notre XVIIIe siècle, rebutés par les davidiens et les romantiques. Cette entreprise s'achevait quand parurent les Goncourt : la peinture commençant à « monter », les deux frères eurent l'esprit de se rabattre sur les dessins, les pastels, les estampes, — tout un domaine de petite curiosité encore mal exploré, où fréquentaient déjà des chercheurs comme Destailleur et le marquis Ph. de Chennevières ; en même temps, ils mirent au service du XVIIIe siècle leur curiosité, leur faculté d'assimilation, leur goût d'une demi-documentation accessible aux gens du monde, leur talent

d'écrivains; et, quand ils eurent bien codifié l'admiration du public, « le bon temps » tira vers sa fin.

Or, dès ce moment, la collection Doucet se trouvait en partie consti-



J.-B.-S. Chardin. — Les « Bouteilles » de savon.
Peinture.

tuée; et du jour où, pour conquérir une œuvre d'art, il fallut moins dépenser de diplomatie, d'activité et de décision, que lutter à grand renfort de billets bleus, la collection Doucet ne fit plus que s'affiner : j'entends par là que son propriétaire eut le courage de sacrifier des séries entières qui lui semblaient mal assorties à l'ensemble, quitte à rehausser à l'occasion la valeur de cet ensemble par des acquisitions exceptionnel-

lement importantes; tel un peintre soucieux de l'harmonie de sa composition retranche ici ce qu'il croit être une superfluité, pour ajouter ailleurs un accent ou une lumière.

La parfaite harmonie, l'équilibre parfait, voilà, en effet, la première impression qui vous pénètre, au seuil de ces salons dont le décor permet au visiteur de rêver qu'il a tout à coup rajeuni de plus de cent années, sans qu'une seule disparate vienne troubler les prestiges de son évocation. La porte que l'on pousse et qui fut peinte par Fragonard, le tapis de la Savonnerie que l'on foule, les lustres de cristal et les bras-appliques de bronze doré, les meubles, les bibelots, les cadres, tout se tient, tout s'accorde à la perfection. Un grand paravent à douze feuilles, en ancienne laque du Coromandel, et un autre, à six feuilles, en tissu de la Savonnerie de l'époque de la Régence, partagent le plus vaste des salons, sans en gâter les nobles lignes, en petites retraites intimes meublées de tables volantes, d'écrans, de secrétaires, de guéridons-liseuses, de cartonniers-étagères, et de cette charmante variété de sièges de toutes formes, couverts en velours, en damas, en tapisserie de Beauvais ou des Gobelins, qu'inventèrent les Jacob, les Cressent, les Pluvinet, les Nadal et tant d'autres menuisiers-ébénistes, pour le confort de nos douillettes grands-mères : canapés à joues, tabourets à X, chaises à poudrer, banquettes d'applique, profondes bergères, fauteuils larges et moelleux, — ces fauteuils qui sans doute méritent mieux que ceux de l'autre siècle d'être appelés « les commodités de la conversation »... Ici, une tapisserie de Beauvais à personnages, *l'Automne ou la Chasse*, de la fameuse suite des *Fêtes italiennes*, d'après Boucher, chante la chanson toujours éclatante de ses couleurs, au milieu d'une paroi; là, sur une table en marqueterie de D. Rœntgen, une terre cuite où Clodion a mis aux prises un faune et une bacchante, s'enlève en grisaille savoureuse; du col des porcelaines de Chine ou de Sèvres aux riches montures jaillissent des tiges de bronze dont les fleurs dorées sont des porte-lumières; des flambeaux d'argent, des coupes de marbre, des statuettes de Chantilly, des brûle-parfums, des boîtes de mathématiques, mille détails exquis complètent l'impression. Et quand, ayant poussé un fauteuil de bois sculpté recouvert de cuir, on s'assied devant un bureau-cartonnier surmonté d'une pendule de Lepaute, le portefeuille que l'on ouvre est fait d'une ancienne reliure



Hubert Robert. — Le Parc de Saint-Cloud.

Peinture.

de maroquin rouge armorié et l'écritoire émaillée porte encore la marque du « Petit Dunkerque », la boutique fameuse de Grangez, sur le quai Conti, au coin de la rue Dauphine; lève-t-on la tête, on a devant les yeux la frimousse joufflue de la toute petite Sabine Houdon, qui vous rit d'un joli rire de bébé.



H. FRAGONARD. — LE SACRIFICE AU MINOTAURE.
Aquarelle.

Sur des consoles de bois sculpté et doré, des encoignures en laque garnies de bronze, des commodes signées de Riesener ou de Leleu, des tables en marqueterie et bronzes de Carlin, Chevalier ou Dubut, une quarantaine de sculptures concourent à l'effet général, mais si heureusement disposées, si habilement fondues dans la décoration des salons qu'elles ne retiennent point l'attention au détriment de ce qui les entoure. Et pourtant, ces sculptures, elles aussi, sont des chefs-d'œuvre, — et de l'histoire; sur un mode ou solennel ou familier, ces bustes disent le génie

d'une incomparable lignée d'artistes qui ont perpétué, toute frémissante de vie, dans le bronze, le marbre ou la terre cuite, la physionomie de leurs contemporains. Un maître du XVIIe siècle ouvre la marche : c'est Jean Warin, avec une saisissante effigie en bronze du *Cardinal de Riche-*



L'AUTOMNE OU LA CHASSE.
Tapisserie de Beauvais, d'après un carton de F. Boucher.

lieu; puis c'est Coyzevox, avec les deux bustes en marbre de *François du Vaucel* et de sa femme; J.-B. Lemoyne, avec les bustes en terre cuite de *Robbé de Beauveset* et du *Maréchal de Saxe;* J.-J. Caffieri, avec les bustes en plâtre de *Buirette de Belloy* et de *J.-B. Rousseau;* c'est Houdon, portraitiste de ses fillettes *Sabine* et *Claudine*, en deux bustes d'une

ANTOINE WATTEAU

ÉTUDES POUR "L'ASSEMBLÉE GALANTE"

Sanguine



maîtrise incomparable [1], d'une femme et d'une jeune fille réunies sur un médaillon de marbre, d'un magistrat en buste ; c'est encore Vassé, avec une charmante figure de fillette en fichu; Roëttiers, avec un médaillon de *Louis XV ;* Rolland, Berruer, avec un buste magistral de *Néricault-Destouches;* Godecharle, Marchand. Ce sont aussi les petites sculptures, tantôt majestueuses comme *le Rhône* de Coustou, un bronze à la précieuse patine, et tantôt débordantes de grâce nerveuse et de voluptueuse allégresse, comme les terres cuites de Clodion : frise décorative à jeux d'amours, statuettes de *l'Innocence* et d'une *Jeune femme dansant*, luttes amoureuses de faunes et de bacchantes *(l'Ivresse du baiser* et *l'Ivresse du vin)*, maquette d'un gentil monument à l'acteur Larive, et d'autres encore.

Aux murs : vingt pastels et soixante peintures en panneaux savamment composés, sobres, aérés, et d'une telle discrétion dans l'opulence qu'on en demeure émerveillé; et des dessins aussi, près de quatre-vingts dessins, garnissant un salon tout entier, en compagnie des petites peintures, des gouaches et des aquarelles.

Ah ! l'aimable salon que celui-ci, et la fidèle image qu'il reflète de cent années d'art français, avec ces dessinateurs exquis, dont la plupart furent en même temps peintres de premier mérite et graveurs excellents ! En voici d'abord trois qui occupent une place tout à fait exceptionnelle : Watteau, Boucher, Fragonard ; et ceci correspond assez bien à trois étapes de ce siècle de recherches incessantes et d'incessante évolution. Mais alors que — Lancret absent, et Largillière et Pater représentés seulement par des peintures, — Watteau se trouve ici comme isolé et personnifie à lui seul toute la première phase, Boucher déjà, pendant la seconde, marche de pair avec plusieurs bons artistes du crayon, et son élève Fragonard, au cours de la troisième période, se voit entouré d'une foule de dessinateurs et de vignettistes.

Pour Watteau, il ne compte pas moins de quinze feuilles de dessins, quinze « pensées à la sanguine » pure ou relevée de pierre noire et de craie, allant de la petite figure isolée à la première pensée d'un tableau,

1. La *Revue* a publié ces deux bustes au cours d'une étude de M. P. Vitry sur *Houdon portraitiste de sa femme et de ses enfants :* celui de *Sabine Houdon à l'âge de dix mois*, t. XIX, p. 342, et celui de *Claudine*, même volume, p. 351.

de la notation rapide d'un geste ou d'une attitude à l'étude plus poussée d'une tête ou d'une draperie ; la plupart de ces dessins ont été gravés dans les *Figures de différents caractères* et utilisés par le maître dans ses peintures : femmes assises ou marchant, musiciens, enfants, figures rustiques ou populaires, personnages de théâtre, — études pour *l'Assemblée galante*, *l'Embarquement pour Cythère*, *l'Occupation selon l'âge*, *l'Automne*, *le Savoyard à la marmotte*, etc., — que d'esprit, de charme et d'émotion en ces carrés de papier qu'il a feuilletés d'une main fiévreuse, en quête d'une silhouette à placer dans la composition de ses fêtes galantes ! De là, aux souples et coulants crayons de Boucher, il y a loin, — aussi loin que d'une discrète « conversation dans un parc » à une vaste allégorie décorative, aussi loin que d'un *Intérieur rustique* du dessinateur habituel des Nymphes et des Grâces bien en chair aux scènes intimes du bon Frago, délicieux protée et virtuose étourdissant, tour à tour paysagiste, peintre de mythologies, portraitiste, décorateur, illustrateur et intimiste, ainsi qu'il apparaît dans les onze dessins à la sanguine ou au bistre de la collection Doucet.

Autour de ces trois-là, c'est à qui nous apportera sa petite note personnelle : voici Portail, Marillier, Freudeberg et Baudouin pour nous introduire dans les salons et les boudoirs ; voici Descamps, C.-N. Cochin, Moreau le jeune pour évoquer devant nous les fêtes de la cour ; le chevalier de Lespinasse pour nous retracer les paysages de Versailles et de Paris ; Gabriel de Saint-Aubin pour nous conduire au Salon de 1757, à la place Louis XV où l'on va inaugurer la statue du roi (1763), à la Monnaie où le chimiste Sage fait son cours de minéralogie (1779).

La cour et la ville nous étant ainsi révélées, comment ne pas désirer connaître quelques-uns de leurs personnages en vue ? C.-N. Cochin, Moreau le jeune, Augustin de Saint-Aubin et, plus tard, — quand ce ne sera plus ni la même cour ni la même ville, — Prud'hon, se chargeront de nous renseigner.

Ils nous renseigneront aussi, ces pastels fameux, où se résume l'histoire complète du procédé pendant un siècle, depuis Rosalba Carriera, l'initiatrice vénitienne, jusqu'à Greuze et à Ducreux, en passant par les deux célèbres rivaux, La Tour et Perronneau, le dessinateur et le coloriste, dont les partisans respectifs peuvent lutter ici — chose rare — à

armes égales[1]. La Tour se présente avec toute la variété de son talent,



J.-B. PERRONNEAU. — PORTRAIT PRÉSUMÉ DE Mme BLONDEL D'AZINCOURT.
Peinture.

du masque au portrait d'apparat : « préparations » pour la *Marquise de*

1. Lors de l'exposition de *Cent pastels* (1908), la *Revue* a eu l'occasion de publier un certain

Rumilly, pour *d'Alembert* et pour deux autres figures de femmes inconnues ; portraits en buste de la souriante *Marguerite Lecomte* et de l'altière *Mme de La Reynière ;* de *la Duchesse de Belle-Isle* et du *Maréchal-duc* en grand uniforme ; figure à mi-jambes du *Chevalier de Jars ;* figure presqu'en pied de *Duval de l'Épinoy*, en habit de moire grise, assis devant sa table de travail, les jambes croisées et la tabatière en main, — « le roy des portraits de La Tour » au dire d'Antoine Duchesne, « le triomphe du pastel » au dire de Mariette. La plupart de ces portraits de La Tour se recommandent d'un Salon du XVIIIe siècle ; il en est de même pour ceux de Perronneau qui, en outre, grâce à leurs signatures et à leurs dates, permettent de suivre la carrière du maître sur des spécimens caractéristiques, d'analyser ses recherches de couleur et sa préoccupation constante de mettre en relief



SIR TH. LAWRENCE. — MISS MARGARET OF MANCHESTER.
Peinture.

nombre des pastels de M. J. Doucet pour accompagner l'étude de M. L. de Fourcaud sur *le Pastel et les pastellistes au XVIIIe siècle* (t. XXIV, *passim*). On trouvera, pour La Tour : *Mme de La Reynière* (1751), p. 19 ; *Marguerite Lecomte* (1753), p. 113 ; *Duval de l'Épinoy* (1745), pl. p. 117 ; *le Maréchal de Belle Isle* (1748), p. 119 ; — et, pour Perronneau : *Portrait d'enfant* (1744), pl. p. 225 ; *le Comte de Bastard* (1747), p. 227 ; *Jeune femme tenant un bouquet* (1749), p. 231, *Abraham van Robais* (1750), p. 289.



F. Goya. — Portrait de la duchesse d'Albe.

Peinture.

l'individualité de ses modèles : quand on a vu le *Portrait d'un enfant*, celui de la *Jeune femme tenant un bouquet de « barbeau »*, celui du *Comte*



P.-F. Berruer. — Buste de Philippe Néricault-Destouches.

Terre cuite (1779).

de Bastard, celui d'*Abraham van Robais*, celui de *M. Dutillieu*, on a vu tout Perronneau, aussi franc devant un visage envahi par l'embonpoint ou ravagé par l'âge, que devant la plus resplendissante figure de femme,

aussi scrupuleux notateur des tares physiologiques que psychologue pénétrant et subtil.



ANT. HOUDON. — BUSTE D'UN MAGISTRAT.
Marbre (1787).

Aussi bien, ce n'est pas seulement Perronneau pastelliste que la collection Doucet propose à notre admiration, c'est Perronneau peintre. On le retrouve à sa place, en effet, — et qu'il occupe magistralement



CLODION. — L'IVRESSE DU BAISER.
Terre cuite

avec deux vivantes figures, présumées celles de *Blondel d'Azincourt* et de sa femme, — dans ce suggestif raccourci de l'histoire du portrait au XVIIIe siècle, offert ici par les peintures avec autant d'éloquence que par les bustes. Du gentilhomme en haute perruque de Largillière à *la Princesse de Talleyrand* et au *Calonne* de Mme Vigée-Le Brun, comment mieux exprimer la continuité d'une tradition à travers les contradictions de la mode, les fluctuations du goût et les transformations de l'art de peindre, qu'en rapprochant Nattier, Drouais, Greuze, Perronneau, Duplessis et Fragonard, c'est-à-dire des grandes dames, des petites bourgeoises et des demoiselles de théâtre, des seigneurs, des hommes d'État, des écrivains et des artistes? Et comment nous les faire mieux comprendre, tous ces personnages, qu'en nous montrant ce qui les a charmés? D'abord, les fêtes galantes, — et voici Watteau et son élève Pater, mais tous deux représentés seulement par de précieux tableautins à sujets militaires; puis les bergeries de Boucher (*la Route du marché*) et ses Amours poètes et

ANTOINE WATTEAU

ÉTUDES DE FEMMES

Sanguine



musiciens, en même temps que les natures mortes et les intimités bourgeoises de Chardin ; enfin, plus tard, au temps où Gabriel de Saint-Aubin peint *l'Académie particulière*[1], Baudouin ses gouaches libertines, Fragonard *le Sacrifice au Minotaure*, *le Songe du mendiant* et *le Feu aux poudres*, les paysages et les ruines d'Hubert Robert.

Il y a neuf peintures de Chardin, dans la collection Doucet[2] ; il y en a douze d'Hubert Robert, auxquelles il faut ajouter cinq dessins et aquarelles. Deux ensembles à déchaîner l'enthousiasme de Diderot ! Devant ces panneaux où se lit toute la vie du bonhomme aux besicles, où *le Faiseur de châteaux de cartes* et *les « Bouteilles » de savon* (1739) rappellent ses débuts difficiles et le temps de ses premières recherches comme peintre de figures, où le grand panneau de *Rafraîchissements* (1765) exprime l'extrême aboutissement de sa maîtrise, où *les Attributs du peintre*, *la Corbeille de pêches, les Apprêts du déjeuner, le Buste, le Plat d'huîtres*, *le Coin d'office* « éveillent l'appétit et appellent la main », ne semble-t-il pas qu'on entende Diderot s'écrier : « Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes ! Qu'elles parlent éloquemment à l'artiste ! Tout ce qu'elles lui disent sur l'imitation de la nature, la science de la couleur et l'harmonie !... » Et plus loin, devant les palais en ruines et les arcs de triomphe lézardés que dore le soleil d'Italie, devant les terrasses à balustres et les parcs où la verdoyante perspective des allées, jalonnées de statues blanches, conduit l'œil vers des eaux jaillissantes : « O les belles, les sublimes ruines ! quelle fermeté, et en même temps quelle légèreté, sûreté, facilité de pinceau !... »

Notre cycle révolu, souhaite-t-on maintenant de regarder hors de France et de prendre la mesure de nos voisins ? Voici comment la leçon s'achève. En Hollande, plus rien : Van Goyen est un homme d'un autre âge, ses deux fins petits bords de mer sont datés de 1644 et 1645 ; en Italie : une des dernières lueurs de l'école qui s'éteint : Guardi, avec sept de ses délicats paysages de Venise. En Espagne : Goya, portraitiste du *duc* et de la *duchesse d'Albe*, Goya, phénomène isolé, qui relie les der-

1. Reproduit dans la *Revue*, t. XXXI (1912), pl. p. 9, dans un article sur *G. de Saint-Aubin peintre*, par E. Dacier.

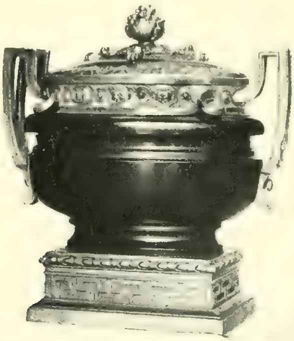
2. *Le Faiseur de châteaux de cartes* et la nature morte intitulée *Rafraîchissements* ont été publiés dans la *Revue*, au cours d'un article de M. L. de Fourcaud sur *Chardin*, t. VI (1899), pl. p. 389 et 393.

niers maîtres vénitiens aux premiers de l'école anglaise. En Angleterre, enfin, l'aurore d'un art national, aurore aussitôt éblouissante, ainsi qu'en témoignent *le Nègre Omiah* de Reynolds, les portraits de femmes de Romney et de Lawrence. Et ainsi s'achève la leçon...

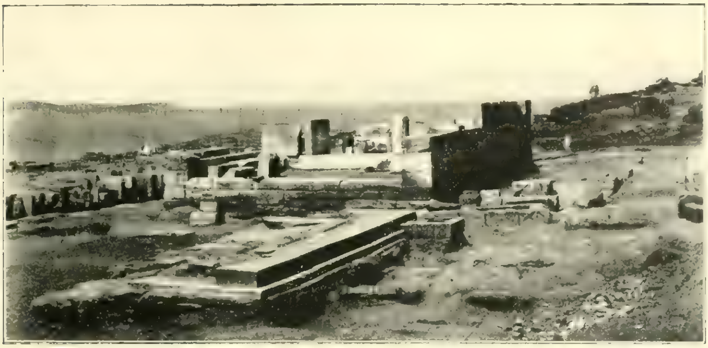
Il faut dire qu'elle s'achève un peu brusquement, et tristement aussi, comme un joli rêve. Car cette visite où l'on s'est peut-être trop attaché à fixer l'impression produite par une telle réunion de chefs-d'œuvre, sans chercher à en dégager les enseignements, cette visite hâtive où l'on a voulu tout revoir et tout retenir, cette visite est une visite d'adieu.

Ce n'est plus un secret pour personne aujourd'hui, que le possesseur de ces merveilles a résolu de s'en séparer. Le sort en est jeté : dans un mois à pareil jour, se sera évanouie l'une des plus belles évocations du XVIII[e] siècle qu'un amateur de notre temps ait poursuivie et lentement conduite à la perfection ; l'hôtel de la rue Spontini aura cessé d'être le musée cher « aux curieux dignes de ce nom », dont parlait M. Tourneux ; la collection Jacques Doucet ne sera plus qu'un souvenir, — mais un souvenir dont on aimera, sans doute, longtemps à s'entretenir dans les salles de travail de la « Bibliothèque d'art et d'archéologie ».

ÉMILE DACIER



COUPE EN MARBRE ET BRONZE CISELÉ
Époque Louis XVI



Délos : L'Héraion.

UN TRÉSOR CÉRAMIQUE A DÉLOS

Depuis que, grâce à la libéralité ininterrompue de M. le duc Loubat, associé étranger de l'Académie des Inscriptions, l'École française d'Athènes a pu entreprendre de l'île de Délos une étude méthodique et approfondie, peu de campagnes ont été aussi fructueuses que celle de 1911. Monuments, inscriptions, vases se sont offerts aux fouilleurs exceptionnellement nombreux et importants. Mais, parmi ces trouvailles diverses, ce sont peut-être les trouvailles céramiques qui présentent le plus vif intérêt. Elles sont dues à M. Pierre Roussel, et elles ont été faites dans la haute vallée de l'Inopos, auprès du sanctuaire dit des Dieux Étrangers. Depuis deux ans, M. Pierre Roussel s'était attaché à l'exploration de ce sanctuaire et des constructions voisines que l'on attribuait à une époque relativement récente (IIIe-IIe siècles av. J.-C.), et que l'on croyait exclusivement consacrés aux divinités d'Égypte et de

Syrie. Ses habiles recherches ont montré qu'il n'en était rien. En déblayant le sous-sol d'un petit édifice qui passait jusqu'ici pour un temple de Sérapis, datant de l'époque hellénistique, il a mis à jour une quantité considérable de poteries peintes et de masques en terre cuite, appartenant aux VIIe et VIe siècles. Cette découverte prouvait l'existence d'un culte à cette place dès l'âge archaïque. Fait plus curieux, des inscriptions gravées sur plusieurs d'entre les poteries et les dédiant à Héra faisaient reconnaître sans contestation, dans cette divinité purement grecque, la maîtresse du lieu.

Certains érudits dédaignent la céramographie et tiennent les vases antiques pour indignes d'un examen minutieux. Des trouvailles comme celle de Délos démontrent l'illégitimité d'un pareil mépris et l'importance de premier ordre qu'ont dans toute fouille, pour dater et pour identifier les monuments, les poteries peintes. Si, aujourd'hui, nous pouvons désigner avec certitude comme un Héraion fort ancien ce que l'on jugeait un Sérapéion hellénistique, c'est à elles, et à elles seules, que nous le devons.

Mais l'intérêt des vases déliens ne réside pas seulement dans les précisions qu'ils nous apportent au sujet du monument qui les contenait; il est encore, et surtout, en eux-mêmes. Tout d'abord, leur nombre et leur qualité méritent d'attirer l'attention; cinq cents pièces au moins étaient accumulées dans l'étroit rectangle formé par les fondations de l'édifice archaïque découvert au-dessous du prétendu Sérapeion. Elles constituaient probablement la vaisselle sacrée du temple qui, lors d'une reconstruction de l'édifice, avait été enterrée, comme un dépôt précieux, sous le nouveau bâtiment ; c'est ainsi qu'à Éphèse l'on a retrouvé, sous le dallage de l'Artémision et jusque sous la base de la statue de culte, un dépôt de bijoux et de statuettes. Cette destination explique que les vases de Délos soient presque tous très soignés et que la poterie commune figure à peine dans la trouvaille. C'est un véritable trésor de céramique choisie, bien digne de la grande déesse qui le possédait, et remarquable par la beauté et la variété des exemplaires. Il ne saurait être ici question de passer une revue, même rapide, de toutes les pièces intéressantes; on voudrait seulement faire connaître, en quelques mots, celles d'entre elles qui ont paru le plus caractéristiques.

La trouvaille de Délos appartient presque entière, nous l'avons dit, au VIIe et au VIe siècle. L'art géométrique, qui a régné en Grèce au IXe et au VIIIe, y est à peine représenté. De même, la céramique à figures rouges, dont l'usage s'établit à la fin du VIe siècle, n'y compte que quelques fragments. Pour les vases du VIIe siècle, la grande majorité se répartit dans les trois catégories auxquelles on donne, en général, les noms de *corinthienne, mélienne, rhodienne;* ces deux dernières appellations, assez conventionnelles, s'appliquent d'ailleurs à des poteries qui ne sont spéciales ni à Mélos ni à Rhodes, mais qui paraissent avoir été indifféremment employées et, sans doute aussi, fabriquées, les unes dans toutes les Cyclades, les autres dans toute l'Ionie et dans les îles avoisinantes. Les vases corinthiens sont de beaucoup les plus abondants ; ce sont, pour la plupart, de ces vases à parfums, aryballes, alabastres, qui ont été répandus en si grande quantité par le commerce corinthien sur les divers points du monde antique et dont les musées possèdent communément de riches collections [1]. La plupart, reproduisant des formes et des motifs déjà connus, ne sont pas d'un grand intérêt. Quelques-uns, cependant, présentent une ornementation très fine et exceptionnellement habile, tel le petit vase dont on trouvera l'image à la fin de cet article. La jolie tête de femme peinte sous l'anse, curieuse et amusante fantaisie de l'artiste, dénote un goût de l'observation exacte et du trait singulier, rare chez les céramistes corinthiens.



PLAT MÉLIEN.
Musée de Délos.

Bien moins nombreux sont les vases méliens et rhodiens. C'est pourtant à eux, surtout aux premiers, que le dépôt délien doit son

1. Voir, par exemple, au Louvre. — Pottier, *Vases antiques du Louvre*, t. I, pl. 14-16 et 39-43.

véritable prix. Les échantillons actuellement publiés de la poterie mélienne se réduisent, en effet, à sept vases et quelques fragments[1]; on comprend que tout accroissement de cette série soit accueilli avec un intérêt spécial, comme susceptible d'élargir et de préciser sensiblement la notion que nous nous en sommes formée. De fait, on peut prendre, en étudiant la collection de Délos, une connaissance complète et claire des types principaux, des motifs préférés et du caractère particulier de la céramique mélienne. Deux vases suffiront pour en donner une idée.

Le plat reproduit ci-dessus était destiné à être suspendu dans le temple, la partie concave tournée contre le mur. Aussi ne s'est-on préoccupé que d'orner l'extérieur, qui était seul visible. Autour d'une grande rosace se déroule une série d'élégantes spirales ; des motifs quadrillés, des feuilles, occupent les intervalles laissés libres entre elles. La spirale est le décor spécifique des vases méliens, et elle a été, dès une époque reculée, en usage dans les Cyclades ; sur les vases trouvés à Phylacopi, dans l'île de Milo[2], qui remontent jusqu'au début des temps mycéniens, elle se révèle déjà l'ornement favori. Durant la période de prédominance du style géométrique, la vogue de la spirale subit une éclipse momentanée, mais un motif analogue, celui que les archéologues allemands ont dénommé « fausse spirale » et qui consiste en groupes de cercles concentriques réunis par des tangentes, en tient la place[3]. Au VIIe siècle elle reparaît, et c'est à en inventer de nouvelles formes, à la varier et à l'embellir de toutes façons, que s'appliquent les céramistes des Cyclades. Sur les vases les plus simplement ornés, comme notre plat, elle est presque l'unique motif de décoration ; sur ceux dont les peintures sont plus riches et non exclusivement linéaires, elle ne joue qu'un rôle secondaire, mais il n'est guère de vase mélien sur lequel on ne la retrouve.

Une amphore de Délos nous fournit justement un bon exemple de ces poteries dont l'auteur, faisant appel aux motifs végétaux et animaux, a

1. Ils ont été publiés par Conze, *Melische Thongefæsse;* Böhlau, *Archæol. Jahrbuch*, 1887, p. 211, pl. XII; Mylonas, *Ephemeris archeol.*, 1894, col. 225, pl. 12-14: Baker-Penoyre, *Journal of Hellenic studies*, 1902, p. 68, pl. V; Poulsen et Dugas, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1911, p. 408. Un très grand nombre de vases méliens, encore inédits, existent au musée de Myconos.

2. Voir *Excavations at Phylacopi in Melos*, pl. XII-XVII, XXV-XXXI, *passim*, et les observations d'Opkinson, *Journal of Hellenic studies*, 1902, p. 65.

3. Voir Dragendorff, *Thera*, II, p. 135-151, *passim*, et les observations faites p. 157.

relégué au second plan les motifs linéaires. Bien que reconstitué de fragments et complété avec du plâtre, ce vase présente encore un fort bel aspect. C'est un échantillon typique sur lequel on perçoit facilement les mérites et les lacunes de l'art mélien. Le choix du décor est très varié ; spirales, cercles, sigmas, arêtes rayonnantes, godrons, fleurs de lotus épanouies, bouquetins, béliers (sur la face postérieure) concourent à l'ornementation ; comme dans beaucoup de vases de cette série, un buste de femme est peint sur le col. Pour bien mettre en valeur ces divers éléments, on a recouru aux deux techniques en usage à l'époque archaïque, celle qui représente le corps par une silhouette opaque et celle qui se borne à en délimiter les contours par un trait. Cette association, en particulier pour les figures de bouquetins, est d'un effet très heureux. La composition est habilement ordonnée, de façon à distinguer les différentes parties du vase, col, épaule, panse, base ; elle donne à chacune le décor qui s'adapte le mieux à sa forme, et les sépare les unes des autres par des



AMPHORE MÉLIENNE.
Musée de Délos.

séries horizontales de motifs géométriques. A ce que rend une photographie il faut ajouter, pour apprécier justement notre vase, l'art avec lequel sont choisies et appliquées les couleurs ; sur l'enduit blanc-crème qui recouvre toute sa surface ressortent avec vigueur les motifs peints d'un brillant vernis noir ; des retouches rouge violacé relèvent certains détails, tels que les encolures des bouquetins, les pétales des lotus. A examiner de près cette belle pièce céramique, à l'imaginer dans sa fraîcheur primitive, on se demande si ce genre de décor, aussi bien en ce qui a trait aux procédés techniques qu'en ce qui concerne le choix et l'arrangement des motifs, ne convient pas mieux à l'ornementation des vases peints que le décor attique ; clair et gai, s'accommodant avec aisance aux formes diverses de poteries, charmant l'œil, sans occuper l'esprit, par l'agréable variété des dessins et des couleurs, le décor mélien révèle un sens achevé du décor proprement céramique ; on n'a peut-être en Grèce, à aucun moment, possédé ce sens à un aussi haut degré.

Mais ce qui fait la supériorité du peintre mélien fait aussi son infériorité ; éminemment décorateur, il l'est exclusivement. La plante, l'animal, l'homme même ne l'intéressent que comme susceptibles de devenir motifs décoratifs, non point comme êtres vivants dont les formes et les mouvements sont dignes d'observation. Voyez les fleurs de lotus : elles sont adroitement associées aux spirales en une élégante guirlande, mais les formes stylisées ne rappellent en rien une véritable plante. Examinez les bouquetins : l'artiste s'est avant tout préoccupé non pas de les représenter avec une attitude naturelle, mais d'en composer un beau groupe héraldique ; autour d'eux il a placé non pas un décor réel, mais des ornements de convention. Même lorsqu'il recourt à la figure humaine, c'est encore en thème décoratif que la traite le céramiste mélien ; le plus souvent il se borne à reproduire, sur le col des vases, un buste féminin ; dans les rares cas où il s'aventure à peindre des scènes à personnages, par exemple dans la grande amphore qui représente Apollon et Artémis [1], ou dans celle, d'un art plus raffiné, qui montre Héraclès amenant une femme dans son char [2], il est visible qu'il cherche à disposer ses figures non pas de façon soit pittoresque soit dramatique, mais uniquement de manière à

1. Conze, *Melische Thongefæsse*, pl. IV.
2. Mylonas, *Ephemeris archeolog.*, 1894, pl. 13.

former un groupe séduisant par la symétrie des personnages et par l'harmonie des couleurs. Il n'y a aucune trace de cette sorte d'esprit épique, de ce goût pour la peinture narrative, qui est très sensible, à peu près au même temps, dans la céramique corinthienne. Si, à la domination exclusive du sentiment décoratif, le potier des Cyclades doit d'avoir créé des chefs-d'œuvre, on ne peut nier qu'elle ait été pour son art une cause de limitation et d'étroitesse.



PINAX RHODIEN.
Musée de Délos.

A cette époque, c'est-à-dire au VIIe siècle, la céramique de Rhodes et d'Ionie présente les mêmes caractères que la céramique des Cyclades. La différence essentielle est que la spirale n'y est plus en usage ou, du moins, n'y joue qu'un rôle tout à fait accessoire. Ce sont l'élément floral et l'élément animal qui tiennent la place la plus importante, mais ils sont toujours traités avec la même préoccupation exclusivement décorative. Le goût du détail pittoresque, de l'observation réaliste, qui s'introduit, au VIe siècle, dans la peinture ionienne, n'apparaît pas encore. C'est ce que montrent bien le pinax et l'œnochoé que nous reproduisons ici pour représenter les deux principales catégories des vases rhodiens. Orné de fleurs et de boutons de lotus stylisés avec un art parfait, peint de couleurs aux délicates nuances, le pinax est, en son genre, un ouvrage achevé ; on imagine difficilement une décoration plus exactement appropriée, plus

finement exécutée[1]. Le travail de l'œnochoé est moins soigné[2]; les animaux, rapidement dessinés, ont un type quelque peu lourd; les couleurs sont plus ternes, les teintes moins agréables, les motifs de remplissage répartis sans discrétion. Malgré cela, l'ample torsade, le lion et le bouquetin affrontés, les bouquetins lancés au galop, fixés dans l'attitude qui met le mieux leurs formes en valeur, révèlent les mêmes capacités et les mêmes tendances que le pinax au lotus et que les vases méliens précédemment examinés. Il est, d'ailleurs, vraisemblable que les ateliers des Cyclades, héritiers d'une tradition très ancienne et ininterrompue, ont exercé une profonde influence sur ceux de Rhodes et de l'Ionie, et c'est probablement sous cette influence, unie à celle de l'art oriental, que la céramique géométrique qui était auparavant en usage dans cette région est devenue celle que nous y voyons employée au VIIe siècle. Il n'y a donc point lieu de s'étonner que nous constations, dans cette dernière, les mêmes qualités et les mêmes imperfections que dans l'art insulaire.

Tout autres sont les céramiques, datant du VIe siècle, que renferme la trouvaille de Délos : plus de poteries méliennes, plus de poteries rhodiennes; les poteries corinthiennes sont, il est vrai, toujours abondantes, mais dépourvues d'intérêt; ce sont les vases attiques, à peine représentés au VIIe siècle, qui deviennent de beaucoup les plus dignes d'attention. Au premier abord, ce changement peut surprendre, et l'on se demande quelles raisons ont arrêté net, à Délos, la vogue de la céramique des Cyclades et de la céramique d'Asie Mineure. Pour répondre à cette question, examinons quelques échantillons de cette céramique attique. Parmi les vases attiques découverts à Délos, les plus remarquables sont certainement deux lécythes à figures noires dont les panses sont ornées de véritables tableaux. Sur l'un d'eux est figuré Achille traînant le corps d'Hector autour du tombeau de Patrocle. C'est la représentation de la scène rapportée au début du XXIVe chant de l'Iliade. Elle se passe après la mort de Patrocle et celle d'Hector. Les funérailles du héros grec viennent d'être célébrées; une fois les jeux terminés, Achille se retire sous sa tente. « Or, il pleurait, se souvenant de son compagnon; et le sommeil qui dompte tout ne le saisis-

1. En rapprocher, au Louvre, le vase A 309 (Pottier, *Vases antiques du Louvre*, I, pl. 12).
2. En rapprocher, au Louvre, les vases A 314-317 (*ibid.*).

sait pas; mais il se retournait d'un côté et de l'autre, regrettant la force de Patrocle et son noble cœur. Et il se souvenait des choses accomplies et des maux soufferts ensemble, soit dans les combats, soit en traversant les flots dangereux. Et, à ce souvenir, il versait des larmes abondantes, tantôt couché sur le côté, tantôt sur le dos, tantôt le visage contre terre; puis il se levait droit, et, plein de tristesse, il errait sur le rivage de la mer. Et, lorsqu'il apercevait les lueurs de l'aurore se répandant sur la mer et sur la plage, il attelait ses chevaux rapides, et, liant Hector derrière le char, il le traînait trois fois autour du tombeau du fils de Ménoitios[1]. » C'est ce tombeau, c'est-à-dire le tertre élevé à la place où fut brûlé le corps de Patrocle, que l'on voit à droite sur notre vase. La petite figure armée qui volète à côté de lui représente l'âme du mort.



ŒNOCHOÉ RHODIENNE.
Musée de Délos.

A gauche, le char d'Achille traîné par quatre chevaux. Le cocher Automédon, droit et raide dans sa longue tunique blanche, est déjà à son poste et

1. *Iliade*, *XXIV*, v. 3-16.

retient les coursiers. Iris, messagère des dieux, venue sans doute pour adresser à Achille des paroles de clémence, est debout près de l'attelage[1]. Mais le héros ne l'écoute pas; se tournant avec douleur vers l'âme et vers le tombeau de Patrocle, il semble répéter à son ami ce qu'il avait déclaré aux chefs achéens : « Même quand les morts oublieraient chez Hadès, moi, je me souviendrai de mon compagnon[2] ». Sur le sol, les jambes attachées à l'essieu du char, gît le corps d'Hector; et le peintre a su rendre avec un beau réalisme l'inertie de la tête et des membres, la complète détente de tout le cadavre[3].

Le second lécythe dont nous reproduisons ici la décoration, est d'un caractère assez différent. Ce vase ne vaut point, comme le précédent, par une exécution précise et soignée qui mette en valeur tous les détails de la scène figurée; la facture en est fort négligée et, par là même, il peut passer pour un échantillon plus représentatif de la céramique peinte usuelle à cette époque. Sous un portique dorique aux colonnes élancées, trois Ménades passent en courant; vêtues de tuniques légères, la main armée du thyrse, le front couronné de lierre, elles entraînent avec elles un bouc et une biche, animaux particulièrement chers au dieu Dionysos, dont elles célèbrent les mystères. Dans le champ, de souples branches de feuillage tiennent la place des anciens motifs de remplissage géométriques.

Ces deux vases, si peu semblables l'un à l'autre, donnent une idée des aptitudes diverses de la peinture attique à figures noires. Sur le premier, illustration d'un thème épique, les personnages gardent, malgré la nature du sujet, une attitude mesurée et noble; une atmosphère de gravité héroïque paraît envelopper toute la scène, qui a été certainement conçue par un artiste familier avec les légendes troyennes. Au contraire, l'auteur du second lécythe, qu'on se figure volontiers moins instruit, ne tire son inspiration que du spectacle de la vie; ses Ménades qui se

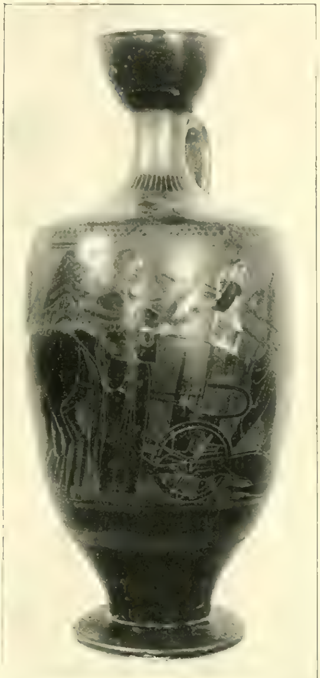
1. Dans l'*Iliade*, Iris n'assiste pas à cette scène, mais elle est envoyée par les dieux pour porter un message à Thétis, et c'est cette dernière qui, dans la suite du chant, alors qu'Achille est de nouveau resté sous sa tente, fléchit le courroux du héros. Il est donc probable, d'une part, qu'une confusion s'est produite entre les deux déesses; de l'autre, que le moment de l'intervention divine a été avancé. Sur la façon dont les peintres céramistes interprétaient les données épiques, voir Pottier, *Monuments Piot*, XVI (1909), p. 99.

2. *Iliade*, XXII, v. 389-390.

3. Le même sujet, mais traité avec moins de succès, se retrouve sur un vase du Musée du Vatican : Gerhard, *Auserlesene griech. Vaserbilder*, III, p. 104, pl. 199.

succèdent devant nous, emportées par un élan rapide, plaisent par la verve avec laquelle il les a reproduites.

Qu'on rapproche maintenant nos deux lécythes des vases méliens





Lécythe attique.
Musée de Délos.

et rhodiens que nous avons tout d'abord examinés ; l'opposition des deux arts apparaît immédiatement. Si différentes qu'elles soient entre elles, les poteries attiques ont un caractère commun : c'est le rôle essentiel joué, sur toutes, par la représentation de l'homme. Ici, plus de suites de spirales, plus de guirlandes de fleurs, plus de bêtes héraldiques ;

la figure humaine prend, presque à elle seule, la place de tous ces motifs. Et c'est non seulement la matière de la décoration qui change, mais encore l'esprit dans lequel elle est traitée. « C'est la vive intelligence et l'amour passionné des beautés de la forme vivante, dit avec raison M. Perrot[1], qui feront la supériorité de la céramique athénienne. » Cette intelligence et cet amour, qui ne s'exprimeront pleinement que dans la céramique à figures rouges, apparaissent déjà nettement sur nos vases à figures noires. Les personnages humains n'y sont plus considérés, à la manière des fauves et des bouquetins peints sur les vases méliens ou rhodiens, comme des ornements qu'il faut rendre le plus décoratifs possible; mais l'artiste essaie avant tout de donner à ses figures des attitudes naturelles, suggérées par l'observation de la réalité; le dessin du cadavre d'Hector, exécuté avec tant de sûreté, montre à quelle maîtrise il a su atteindre dans une des représentations les plus difficiles. Quant à l'ordonnance des scènes, elle vise à un effet soit pittoresque, soit dramatique. A la première tendance se rattache le vase des Ménades; ces trois femmes aux gestes alertes, aux mouvements dégagés, qui courent en brandissant des thyrses et en caressant, pour les attirer après elles, un bouc et une biche, sont une curieuse et vivante évocation des fêtes célébrées par les Athéniennes en l'honneur de Dionysos. Le vase d'Hector, lui, révèle plutôt un sens dramatique de la composition. L'idée de réunir devant le tombeau même de Patrocle la victime, le meurtrier et le vengeur a sans doute été inspirée par l'Iliade au peintre céramiste, mais à lui revient l'honneur d'avoir compris le parti qu'on en pouvait tirer et d'avoir su former de ces trois personnages un groupe émouvant; à lui aussi le mérite d'avoir rappelé, en plaçant Iris auprès du char, que cette scène barbare serait suivie de scènes plus douces et qu'Achille, inaccessible maintenant à la pitié, se rendrait aux prières du vieux Priam.

Il semble à présent que nous puissions répondre à la question que nous nous sommes posée : pourquoi, au VIe siècle, ne trouve-t-on guère à Délos que des vases attiques ? La raison de leur succès est dans la nature de leur décor. Sans doute, le décor mélien charme davantage la vue par

1. *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. IX, p. 157.

l'agréable diversité de la polychromie ; sans doute encore il s'adapte plus exactement aux formes des vases ; car il est certain que la technique attique à figures noires s'enlevant sur un fond rouge donne aux vases un aspect un peu sombre et un peu triste ; que, d'autre part, les scènes assez développées que l'on a peintes sur la panse de nos lécythes et qu'il est impossible d'embrasser d'un seul coup d'œil sont peu appropriées à ce type de poteries. Mais, malgré tout, combien le décor athénien est plus intéressant, plus varié que le décor mélien ! Aussi comprend-on facilement que, lorsque les habitants des Cyclades ont vu apparaître ces vases, si différents de leurs céramiques insulaires, ils les aient accueillis avec



Lécythe attique.
Musée de Délos

empressement, renonçant pour eux aux autres catégories de poteries peintes. Dans ces conditions, il est vrai, l'on peut s'étonner que les fabricants indigènes ne se soient pas inspirés des modèles attiques et accommodés au goût du jour. Mais, prisonniers d'une tradition séculaire, ils n'ont pas su ou ils n'ont pas voulu réformer leur répertoire décoratif ; ils se sont obstinés à peindre des spirales, des fleurs stylisées, des animaux irréels. Dès lors, ils étaient condamnés ; car, si ces motifs leur avaient suffi pour réaliser des chefs-d'œuvre, cet art conventionnel était incapable d'évolution et de renouvellement ; il ne pouvait que se répéter, lassant une clientèle à laquelle l'industrie athénienne offrait les représentations infiniment diverses de la figure humaine. Il est donc probable que, le goût général se portant de plus en plus vers les vases à

personnages, les ateliers des îles ne trouvèrent plus de débouchés à leurs produits et dépérirent les uns après les autres. Leur disparition se fit sans doute assez brusquement, car l'on ne constate pas de période de décadence. C'est en pleine floraison que l'essor soudain de la céramique attique arrêta le développement de la céramique insulaire.

Faut-il regretter cette disparition ? Il ne le semble pas. La poterie des Cyclades avait atteint une perfection après laquelle elle aurait dû nécessairement déchoir ; la poterie athénienne entrait dans une voie qui ne pouvait être que très féconde. Que celle-ci ait, à ce moment, pris la place de celle-là, la chose n'est donc ni surprenante ni malencontreuse. C'est ce que l'on saisit bien en examinant, au musée de Délos, la belle collection, riche à la fois de vases insulaires et de vases attiques, dont nous venons d'examiner quelques exemplaires.

Charles DUGAS



Aryballe corinthien.
Musée de Délos.



LES SALONS DE 1912

LA PEINTURE

I

Le 15 avril 1812, naissait au fond d'une vieille rue de la capitale un Parisien de génie qui, vingt ans plus tard, devait découvrir la campagne française : date mémorable et trop oubliée, à l'heure où le salonnier pénètre au premier Salon du printemps. Et comme le passé ne nous intéresse que par ses rapports secrets avec le présent, ce qui sollicite aujourd'hui l'imagination, c'est moins ce petit Théodore Rousseau, dont les yeux ne s'ouvraient pas encore à la lumière, que le siècle enfui depuis le jour de sa naissance : instinctivement, nous comparons une France déjà centenaire avec la nôtre, en nous demandant quel était l'art de 1812. Alors âgés de seize et de quatorze ans, Corot et Delacroix n'étaient que des collégiens sans enthousiasme ; les dix ans de Victor Hugo rêvaient aux Feuillantines. Ingres, à Rome, et Georges Michel, à Montmartre, sauvegardaient leur indépendance. L'Angleterre de Constable et l'Espagne de Goya ne troublaient pas encore notre foi classique ; une Allemagne

inconnue ne se dévoilait qu'à la pensée de Mme de Staël; et, comme dans les « revues nocturnes » du romantisme, ce qui domine l'année de la retraite de Russie, n'est-ce pas la silhouette soucieuse de Napoléon? Mais, au Salon du prochain automne, tandis que Gros et le jeune Géricault, dans le feu des batailles, oseront préférer l'épopée contemporaine à l'histoire ancienne, l'immortelle beauté se rajeunit voluptueusement dans un rêve de peintre : car Prud'hon, sorti de l'ombre, n'est pas seulement le portraitiste de S. M. le roi de Rome, dont il a dessiné le berceau, mais le « magicien du clair-obscur » où sourient *Vénus et Adonis :* l'antiquité renaît sous un rayon de lune; et le vieux David, en dépit de ses théories, ne peut résister aux enchantements du « Corrège français ».



J.-A. Muenier. — Le Goûter.

Le printemps de 1912 ne nous fait entrevoir ni Corrège, ni Prud'hon : nos yeux les chercheraient vainement à cette vingt-deuxième exposition de la Société Nationale, qui n'émet point la prétention de rivaliser avec la Centennale inaugurée, cet hiver, à Saint-Pétersbourg; parmi ses 1.292 peintures et ses 466 dessins, quelques transfuges, évadés de la Société rivale, ne sauraient compenser la trop visible absence de plusieurs chefs



Cliché Vizzavona.

E. Aman-Jean. — Les Éléments.

Panneau décoratif pour un amphithéâtre de la nouvelle Sorbonne.

d'un groupe qui se révéla naguère au Champ de Mars et qui fit l'originalité de ce Salon dissident : Venise, à présent, ou Buenos-Aires les appelle : et des menaces d'orage obscurcissent vaguement l'horizon... Qui pourrait taire, au surplus, le déplorable placement qui disperse aujourd'hui l'envoi d'un même artiste ou le relègue sur de froids pourtours ? Dans une sélection d'œuvres d'art, comme en un morceau d'éloquence, une mauvaise disposition compromet la portée des arguments les meilleurs.

Ici-même, en ce printemps plus riche en bourgeons qu'en chefs-d'œuvre, de tels arguments ne manquent point : à défaut d'un Corrège français, quelques poètes de la palette apportent d'indiscutables preuves de la vitalité d'un idéal renaissant ; c'est un signe favorable, et d'autant plus apparent parmi la défection des uns et la prosaïque insouciance des autres. Dans leur impatient désir de retourner aux sources taries des belles époques, on en voit qui n'hésitent pas à pasticher religieusement la manière ou plutôt la patine des maîtres ; vous ne retrouverez pas au Louvre de jadis ou d'aujourd'hui les sujets exposés par MM. Armand Point et Louis Anquetin : certainement absentes de notre musée national, ces allégories mystérieuses ne figuraient pas au nombre des trésors italiens transplantés par Bonaparte en 1797 et repris par les Alliés en 1815 ; on dirait, cependant, d'anciennes copies d'originaux disparus. Et quel meilleur prétexte de songe ou d'illusion pour fêter ici le centenaire d'un glorieux passé ? Ce sont les cimes bleues de Cadore, c'est le soir orangé de Titien, la rousseur des ans sur ses feuillages olivâtres qui couronnent cette *Biblis changée en source* ou ce *Jugement de Pâris ;* Florence et Venise se réconcilient dans ces poèmes dorés. Portraitiste à ses heures et disciple isolé de Burne-Jones, M. Point veut être, encore plus que son initiateur, « un homme de la Renaissance » : il répudie sans regret la prose de son temps ; et, s'il accrochait clandestinement à deux pitons désormais fameux une copie de *la Joconde,* plus d'un érudit viendrait saluer le retour de l'énigmatique sourire... Magie savante, mais dangereuse, surtout pour la conviction de l'auteur que l'avenir peut déclasser ou méconnaître !

Aussi loin du *quattrocento* que du XXe siècle, l'ardente mythologie de M. Anquetin préfère suivre un sentier de l'Olympe qui la conduit plus discrètement de Rubens à Fragonard : c'est d'un virtuose de musée, dernier neveu des poètes qui chantaient la nature en vers latins. Et



Cliché Vizzavona.

A. BESNARD. — PORTRAIT DE M. EMILE SAUER.

revoici l'école bolonaise inspirant un des plus vastes décors de l'année : le Salon d'automne nous avait appris déjà le nom de M. José-Maria Sert, un coloriste de Barcelone qui choisit, cette fois, *le Mariage de Psyché* comme thème aussi flottant que pompeux d'un fragment de plafond en voussure pour la salle à manger princière de l'hôtel de Béarn ; plus décorateur que mythologue, il ne s'est pas mis en frais de philosopher avec l'Allemand Creuzer sur le problème de l'âme et d'interroger son livre, aujourd'hui centenaire, sur les expressions plastiques du divin symbole : en peintre exalté par l'Italie décadente, il a mieux aimé recourir aux contemporains du Bernin pour leur emprunter librement ce tourbillon de divinités rougeâtres et de draperies ronflantes, dans un amalgame compliqué de rinceaux d'or, de cieux bleus, de moulures en relief, de guirlandes et de treillis. Et Delacroix plafonnier reconnaîtrait ce long serpent Python, fils de la Terre et gardien de ses oracles, qui se déroule dans son ombre.

Voilà bien des souvenirs ; et c'est plutôt de l'Italie primitive que procède ingénieusement la naïveté de M. Maurice Denis. Mais, ici, dans le retour d'un préraphaélite sans orthographe à la correction des formes, les ultimes réminiscences d'Assise ou de Fiesole ne redoutent pas de sympathiser, en pleine lumière estivale, avec les plus récentes trouvailles de l'observation des reflets nacrés sur nos plages ; par ce rapprochement de l'analyse lumineuse avec la synthèse ornementale, ce primitif apparaît très moderne : il est de son temps, même en plein songe. Destinés à la décoration d'un escalier dans l'hôtel de M. le prince de Wagram, les cinq panneaux de son nouvel *Age d'or* prolongent, en la châtiant, la poétique toujours suave inaugurée par *l'Éternel Printemps* de 1908 : ici, les amants des Iles Fortunées se baignent dans l'eau bleue ; là, leurs bras se tendent vers les fruits vermeils offerts sans trêve par les ramures ; ailleurs, de jeunes mères allaitent les nouveau-nés, aux sons lointains de la double flûte ; et, dans un geste charmant, l'enfance recueille l'eau fraîche de la source. Eurythmie tendre et timidement virgilienne, où s'affirme enfin cet essai de renaissance de la forme qu'annonçaient de précédentes compositions.

Dans sa candeur volontaire, mais assagie, le décorateur de *l'Age d'or* n'est pas l'unique héritier de Puvis de Chavannes : plus résolument orthodoxe, un fragment de fresque « sur fibrociment frais », où M. Paul

Baudouin détache d'un fond rouge un profil de femme, a l'aspect d'une peinture antique ; et si M. Francis Auburtin veut rapetisser aujourd'hui le format de ses rêves peuplés de nymphes blondes, M. Aman-Jean ne craint pas d'agrandir démesurément sa toile afin d'y symboliser *les Éléments :* effort méritoire et toujours discret d'un songeur, cet immense panneau décoratif, commandé par l'État pour un amphithéâtre de la nouvelle Sorbonne, occupe la paroi réservée, l'année dernière, au fragment du plafond que M. Besnard destine au Théâtre-Français. Cette analogie tout extérieure accuse l'antithèse profonde de deux visions : aux éblouissements de l'Éden a succédé la silencieuse harmonie du ciel calme, de la glèbe neutre et de l'eau grise ; au fond de l'azur, le souffle de l'Air a courbé les saules ; enveloppée d'une grande gerbe de blé mûr, la Terre est accompagnée de la Géologie qui dort à ses pieds, dans sa robe rouge ombragée par les ronces ; un pâtre, indolent gardien d'une pâle flamme, retient ses chiens pendant qu'une biche vient boire à la rivière où trois Sources vident leurs urnes ; une guirlande mauve enlace les verdures. En amplifiant son cadre, le poète des gris n'a point changé de style : une tristesse plane sur ce décor, image langoureuse de son âme ; et ce mode mineur de la palette apportera dans la maison de la science une salutaire nostalgie du bois sacré.

Car les innovations du réalisme ou du plein-air n'ont pu brouiller l'art moderne avec l'idéal ancien : témoin l'*Érôs* pathétique et *le Bon Larron*, de M. George Desvallières; l'aimable *Triomphe de Vénus*, de M. Glehn; le triptyque plus sévère des *Temps fabuleux*, de M. Victor Koos; la *Splendeur* maniérée de M. Prouvé; *le Retour du jour*, allégorie classique de M. Osbert pour le nouveau Conservatoire; *l'Eau mystérieuse* et très symbolique de M. Bieler; sans oublier *le Moulin de la Galette* où la fantaisie montmartroise d'un Willette gambade sur les toits avec les amours et les chats : féerie gamine en un ciel d'apothéose, et moins éloignée de l'art que *l'Andromède* de M. Courtois ou que la *Pietà* de M. Gervex!

Va, l'Olympe est né du Parnasse :
Les poètes ont fait les dieux...

Les poètes les font comme ils peuvent, à l'image de leur talent ; les peintres aussi les caricaturent, en croyant les ressusciter. Toujours est-il

que l'âme grecque a profondément deviné que l'Idéal est plus *vrai* que le Réel, quand il ose personnifier les mystères épars de la Nature : en 1912



(Cliché Vizzavona.)

A.-Ph. Roll. — Femme en blanc

encore plus qu'en 1812, un retour au passé n'a d'autre motif que « la splendeur du vrai » qui s'impose ; aussi bien ce grand passé de l'art

n'est-il pas une quintessence de la vie, supérieure à toutes les contingences du costume et de la mode, et qui s'exprime par l'étincelante beauté d'un corps féminin dans la sombre alcôve des forêts ? L'instinct d'un moderniste a pressenti cette loi souveraine, en retrouvant la nymphe dans la femme : voilà pourquoi M. Caro-Delvaille a délaissé courageusement la modernité qui passe pour la composition qui dure. En changeant de cadre, il est resté fidèle à lui-même ; et, maintenant traditionnel, il apparaît toujours voluptueux : il aime à glorifier la chair endormie parmi les fruits vermeils et les fleurs de pourpre, à colorer la joue des belles roses du plaisir, à répandre les noires chevelures sous un baiser de la lumière, à nous suggérer, avec la franchise de la jeunesse et le sérieux de la passion, que cette « volupté » contient une « pensée ». Si *l'Offrande des Amants* de 1911 avait l'air d'une frise pompéienne, *le Bel Été*, comme *les Présents de la Terre* et *le Bosquet de Pan*, se réclame de quelques robustes contemporains de Watteau. Mais le poète dirait qu'une telle imitation n'est pas un esclavage ; et, tout ornementale qu'elle soit, cette mythologie permet plus d'abandon que la description d'un *five o'clock*.

Dans une atmosphère plus vaporeusement prud'honienne, l'intimité d'un jeune corps se révèle au regard délicat de M. Berton ; Mlle Rœderstein demande à la même heure crépusculaire la fermeté du dessin ; M. Migonney transporte la scène en Mauritanie, sous un rayon d'ambre et d'or : tardive réhabilitation du nu, qui ravirait la subtilité d'un Baudelaire ou d'un Géricault, en faisant appel à la Vénus bronzée ! Il y a, dans un coloriste, un orientaliste en puissance, aussitôt sensible aux singularités de contours, aux contrastes de tons, à tout l'inédit que l'exotisme inconnu lui dévoile ; et l'Afrique n'a pas tout dit.

Le juvénile élan de notre Géricault, qui débutait avec son *Chasseur à cheval* au Salon de 1812, semble revivre encore ailleurs en un puissant fragment décoratif, agencé de verve par le maître incontesté de la vie lumineuse : aussi bien, ces *Chevaux affrontés*, dont M. Roll éploie lyriquement la crinière, n'imitent point les chevaux stylisés des frises grecques dont le profil reparaît dans le poème de *l'Age d'or ;* ici, plus de souvenir de Phidias ou du Parthénon ; rien que la vie frémissante et belle, cependant, de toute son ardeur débridée. L'auteur n'est pas un ingriste ; et comme il sait tempérer sa force native pour ensoleiller cette *Femme en blanc* dans



Raymond Woog. — Petite fille à la poupée.

la verdure fleurie ou ménager sa lumière pour analyser, toujours discrètement, son propre portrait, sa physionomie d'observateur énergique, indépendant, cordial, dont le regard clair interroge ! Pareille au lyrisme familier de certains romanciers contemporains, la forte prose de M. Roll est plus poétique que bien des songes rutilants ou volontairement pâlis.

Comme cette clarté française apparaît mieux dans le voisinage de l'ombre espagnole ! Car l'Espagne n'est pas seulement représentée par l'italianisme ambitieux de M. José-Maria Sert, par le wagnérisme impénitent de M. Rogelio de Eguzquiza, par les confidences radieuses de M. Rusiñol, visiteur solitaire du cloître ou du jardin : dès que M. Zuloaga revient parmi nous, c'est l'Espagne mystique de Valdès Leal, de Zurbaran, du Greco, qui reparaît sous l'Espagne plus humaine de Velazquez et de Goya, l'Espagne instinctivement et traditionnellement tragique qui met de la cruauté dans ses plaisirs comme dans sa foi. Qu'il évoque *la Victime de la fête*, un pauvre vieux cheval ensanglanté que monte un picador indifférent, ou *le Christ du sang*, calvaire étrange qu'entourent gravement de farouches pèlerins près de l'abbé qui lit des prières, ou même son oncle Daniel, en train de peindre en famille, une immense palette au pouce, la scène se passe invariablement devant une campagne verdâtre et calcinée sous un ciel d'encre : une atmosphère de Vendredi Saint, la nuit de la neuvième heure où Velazquez isolait son Christ... Mysticité, virtuosité, ce parti pris un peu factice, mais original, est très espagnol ; par ses défauts mêmes, et malgré son passage à travers nos ateliers, aucun peintre ne s'avoue plus national que M. Zuloaga.

Madrilène originaire du pays basque et nouveau venu dans un Salon parisien, M. Valentin de Zubiaurre est-il moins curieux, quand il synthétise un sombre *Jour de fête* et surtout quand il assemble des quêteurs silencieux *Pour les victimes de la mer ?* Sur un fond livide, en plein soir, les silhouettes hiératiques se découpent, une solennité plane dans la nuit qui tombe ; et, sur la blancheur bleue des nappes, ce sont de superbes natures mortes, pommes d'un festin frugal ou modestes ornements d'une chapelle improvisée. Cet art austère est visiblement inspiré d'une Espagne primitive et de la Bretagne non moins recueillie de M. Charles Cottet. La nature, qui contient tous les aspects de l'art, offre à l'émotion ces lueurs fugitives ; et notre ciel de France, qui résume tous les contrastes

de la nature en ses zones variées, n'est pas sans favoriser parfois une gravité pareille : après l'Espagne, après la Corse, et de retour au pays natal, devant le marais vendéen qui ressemble à la solitude zélandaise, un contemplateur fervent des primitifs a regardé longuement les vendanges ; M. Charles Milcendeau n'a jamais mieux vu l'humanité rustique que pendant ces longs après-midi d'automne où *les Vieux au pressoir* hument le piot dans un jour de cave qui descend sur leur blouse rigide et leur front ridé ; ne serait-ce pas le dernier des Chouans, que cet octogénaire, au profil de César romain, qui fume sa pipe ou s'endort devant sa bouteille toujours vide ? Un tel portrait recèle toute une race. Le chapitre resterait incomplet si nous omettions le boulanger de M. Martel, le buveur de M. Louis Charlot, la vieille dentellière de Mme Marie Boylesve, les rudes paysans hollandais ou bretons de M. Hochard, les femmes de pêcheurs de M. Jacques Baugnies.

Pendant que l'exubérance colorée des kermesses flamandes retient MM. Hanicotte et Camille Lambert, le mystère des heures blondes devient le partage de la palette anglaise tenue par un Australien, M. Phillips Fox : sous la tonnelle étoilée des taches mouvantes d'un soleil paisible, et surtout dans le boudoir où des amies préparent le thé brûlant qu'elles vont prendre, en devisant à demi-voix, parmi la réverbération d'une invisible lumière et le profil bleu des ombres portées, circule une atmosphère de calme heureux ; la teinte s'atténue, la forme s'estompe, un silence règne, et l'ombre même est encore un reflet du jour. C'est le triomphe discret de la nuance sur la couleur.

Dans ce sanctuaire familier de la délicatesse, la loyauté française affirme doucement sa présence avec M. François Guiguet : le menton dans la main fuselée, les cheveux roux épars sur le tablier blanc, sa *Fillette accoudée* qui se retourne vers nous est un vrai chef-d'œuvre de naturel et de fraîcheur ; c'est le portrait le plus exquis du Salon, car c'est un portrait sans initiales que ce doux visage aux yeux clairs. La sincérité du modèle qui ne pose pas et de son portraitiste est si vive que le regard oublie trop volontiers combien elle est spirituelle : la nature propose et l'art dispose ; et cette distinction faite de discrétion ne doit rien à la mode changeante, puisqu'elle émane d'une sympathie tacite entre deux franchises. Plus précis que M. Delachaux, plus réfléchi que M. James

Shannon, M. Guiguet est un *caractériste* qui sait lire la physionomie d'une âme individuelle ; et la ressemblance qu'il nous donne, en un plus grand cadre, de *M. Antonin Dubost, président du Sénat*, travaillant le matin dans le silence de sa bibliothèque, exprime avec la même clairvoyance une pareille simplicité.

N'est-ce pas un art supérieur au métier que de saisir le caractère qui se dissimule sous l'épiderme ou qui se trahit dans une attitude ? Or, la haute virtuosité de M. Besnard, encore éblouie d'un voyage au soleil de l'Inde, s'est contenue soudain pour traduire aux yeux la méditation d'un graveur français, *M. Charles Coppier*, tenant son burin dans sa main ferme, et la vivacité d'un pianiste viennois, *M. Emile Saüer*, fluet et grisonnant, debout, en habit noir, devant son clavier qui se tait, et peut-être moins ému par le long morceau qu'il vient d'interpréter de mémoire que par les invisibles ovations qui l'accueillent : la plus brillante des peintures ne nous dérobe point ces poèmes intérieurs de l'âme. Et, cette année, l'art musical a porté chance aux portraitistes, car l'inquiète probité de M. Morisset, qui s'attendrit complaisamment dans un rayon de soleil familial, n'a jamais rien réalisé de plus sainement vigoureux que ce *Portrait de M. Raoul Pugno* qui compose assis devant son Pleyel entr'ouvert. Dans son demi-jour d'intérieur, la page est excellente, parce que l'accord existe entre la spontanéité de l'original et la traduction patiente de son peintre.



G. Guignard. — La Lune sur la mer.

En traversant toutes les révolutions d'un siècle, l'art et le portrait français ont perdu des qualités solides qui nous paraîtraient glaciales ; mais ils ont acquis, ou plutôt retrouvé, des qualités impondérables qui semblaient autrefois dangereuses ou superflues : et, comme dans la vie, c'est le costume surtout qui diffère. Laissant le chic superficiel à M. Boldini, M. Carolus-Duran poursuit sans repos l'étude chatoyante des visages mondains; des jeunes l'entourent et promettent : MM. Paul Renaudot, Henri de Nolhac et Valdo Barbey, portraitiste de *Mlle Géniat*. Et notre vieux Boilly, qui reconnaîtrait les intérieurs de M. Walter Gay, se divertirait dans les cercles finement observés par M. Jean Béraud.

Esprit ou sentiment, un authentique parfum d'ancienne France et de verdure printanière ajoute parfois à l'illusion que le passé refleurit dans une vieille demeure ; le costume lui-même devient complice des apparences, quand M. Muenier réveille dans la tiédeur transparente des ombres ce gai minois de blanche fillette à l'heure du *Goûter*. Plus volontiers moderne, en coloriste audacieux, un observateur de l'enfance, M. Raymond Woog, enrichit de deux nouveaux cadres sa galerie de frais visages et de silhouettes candides qui lui valut déjà ses meilleurs succès : on n'a pas oublié la petite infante rose et studieuse, si frêle auprès d'une mappemonde, imposant raccourci de notre univers. Aujourd'hui, plus mignonne encore, avec sa courte chemisette et ses pieds nus dans des sandales, cette *Petite Fille à la poupée,* comme ce garçonnet qui tient son grand chapeau de paille et son cerceau, nous parle ingénûment du matin de la vie que ne guindent ni les caprices de la mode ni les complications du siècle : heureuse naïveté, que traduit sans mensonge le brio familial d'un beau peintre ami des céramiques persanes et des fleurs.

Cent ans de peinture et de pensée n'ont pas moins transformé le portrait de la nature, qui reflète avant tout la disposition du paysagiste : au Salon de 1812, on eût facilement distingué ce qui manque d'allure poussinesque au « paysage historique » où M. Rixens a cru figurer *Nessus terrassé par Hercule;* mais on n'aurait guère aimé, faute de les comprendre, les rêves lumineux de MM. Lepère, Lebourg, Le Sidaner, Duhem ou Gaston Prunier, l'automne de pourpre et d'or vert de M. Claus, l'Orient de M. Lunois, les ruines fauves de Pæstum ensoleillées par M. Kœnig; aucun peintre de marines ne s'était suffisamment libéré du grand souvenir

des Hollandais pour aborder ces jeux d'atmosphère nocturne ou crépusculaire où se complaît le talent de M. Guignard : aucun peintre d'histoire n'aurait exprimé la physionomie des ténèbres comme M. Dagnan-Bouveret dans un menu cadre. Enfin, si le critique du *Journal de l'Empire* eût



A. Stengelin. — L'Étang derrière les arbres.

sans réserve approuvé M. Stengelin, qui sait maintenir en pleine brume du Nord l'ossature nerveuse et précise des grands arbres dépouillés parce qu'il sait largement dessiner la figure, il est évident que le bon Jean-Louis De Marne ne soupçonnait point cette poussière argentée que soulève *le Départ du troupeau* regardé par la tendresse magistrale de M. Lhermitte au seuil ombreux du clos des ancêtres. Et c'est pourquoi le salonnier de 1912 s'en voudrait de négliger le centenaire de nos précurseurs de Barbizon.

Raymond BOUYER

COMBAT DE TIGRES

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. EVERT VAN MUYDEN

Quand le plus lyrique des poètes appelait le chat « le tigre du foyer », cette définition ne trahissait pas seulement la sympathie native des « amoureux fervents » ou des « savants austères » pour ce petit compagnon silencieux et discret, mais leur passion pour tous les félins dont l'échine onduleuse et le regard mystérieux les subjuguent : « Que ne peut-on caresser ces bêtes-là ! » disait un peintre ami des poètes; et Delacroix, avant lui, s'interrogeait, dans ses agendas de 1847, sur l'indéfinissable volupté que nous procure, à distance, l'approche des fauves : « Les tigres, les panthères, les jaguars, les lions ! D'où vient le mouvement que la vue de tout cela a produit chez moi ? De ce que je suis sorti de mes idées de tous les jours, qui sont tout mon monde, de ma rue qui est mon univers... » Aussi bien la création, qu'il faut s'efforcer de lire, lui paraissait-elle « n'avoir rien de commun avec nos villes et les ouvrages des hommes » ; et le penseur avouait que « cette vue rend meilleur et plus tranquille ». Or, n'est-ce pas une satisfaction de cette qualité que nous proposent les portraits écrits sur le cuivre par la pointe souple et sûre de M. Evert van Muyden, qui travaille, depuis plus de vingt-cinq ans, dans l'isolement de sa probité ? Naguère, à propos de la haute distinction que lui valut l'Exposition universelle de 1900, nos lecteurs ont fait plus ample connaissance avec ce peintre-graveur natif de Rome et bientôt Parisien de Paris, bien qu'il soit originaire de Hollande et citoyen suisse[1] : on sait sa destinée facile, sa prompte vocation, point contrariée, d'artiste et d'aquafortiste, ses courses dans l'Italie des ruines et des buffles, sa précoce admiration pour Delacroix, pour Barye, qui jamais ne l'empêche d'analyser patiemment et passionnément, en vrai portraitiste, la forme harmonieuse et révélatrice de l'invisible instinct, l'allure caractéristique de la petite panthère, à la souplesse de gitane, ou de la jeune tigresse amoureuse et si joliment chatte dans ses jeux. — R. B.

1. Voir, dans la *Revue*, t. IX, p. 183 (1901), l'article de Henri Bouchot.

COMBAT DE TIGRES

Eau-forte originale de M. Evert VAN MUYDEN

Revue de l'Art ancien et moderne. Imp. L. Fort


E. VAN MUYDEN

SUR LE BUSTE FLORENTIN DIT "NICCOLO DA UZZANO"

AU MUSÉE DU BARGELLO

LES lecteurs de la *Revue* auront sans doute plaisir à connaître la curieuse et amusante démonstration qu'a faite M. Studniczka relativement au célèbre buste en terre cuite, généralement attribué à Donatello, et dit *Niccolò da Uzzano;* il l'a communiquée le 6 décembre dernier, à Leipzig, lors de cette fête anniversaire où les archéologues d'Allemagne commémorent leur vénéré patron Winckelmann [1]. Depuis des années, M. Studniczka travaille à un grand ouvrage d'iconographie antique *(Imagines illustrium)*, qui n'est pas encore achevé, et c'est de cet ouvrage que, dans des occasions comme la fête de Winckelmann, il lit un chapitre, un demi-chapitre, une queue de chapitre : il découvre un jour Ménandre, je veux dire qu'il démontre quelle est la véritable effigie de Ménandre, que l'on avait longtemps cherchée ; une autre fois, il révèle Aristote ; plus récemment, il nous a invités à mieux regarder les Caligula de nos musées et à distinguer entre ces bustes ceux qui représentent vraiment Caligula et ceux qui ne le représentent pas, tout en représentant un *Gaius Cæsar* (mais c'est le fils d'Agrippa, et non le fils de Germanicus [2]);

1. F. Studniczka, *das Bildnis Ciceros in der Renaissance: ein Vorschlag zur Deutung des vermeintlichen Buste des Niccolo da Uzzano.* — Ce n'est pas là un *Winckelmansprogramm*, comme ceux de Berlin ou de Halle; ce n'est qu'un *Winckelmansblatt*, une simple feuille volante avec quelques images et quelques lignes d'explication, un sommaire réduit aux arguments principaux et destiné surtout à prendre date.

2. Cf. *Arch. Anzeiger*, 1910, c. 532-534.

et voici maintenant qu'il retrouve en ce *Niccolo da Uzzano*, en ce vivant Florentin, un... Cicéron ! Cela demande explication.

L'idée qu'on s'est faite des traits physiques de Cicéron, en Italie, à la Renaissance, repose sur deux erreurs. D'abord, on lui a attribué une certaine monnaie de Magnésie du Sipyle, qui porte en exergue le nom ΜΑΡΚΟΣ ΤΥΛΛΙΟΣ ΚΙΚΕΡΩΝ[1]; or, cette monnaie concerne le fils de Cicéron, qui fut proconsul d'Asie[2]. Mais, comme on croyait posséder dans l'effigie en question un vrai portrait du grand orateur, on la copia, on la consulta, et presque tous les portraits de Cicéron exécutés à la Renaissance dérivent de cette monnaie, frappée au nom et à la ressemblance de son fils. L'autre erreur consiste à lui avoir orné la joue d'une verrue; ce fut là une conséquence du nom qu'il portait : Cicéron, c'est l'homme au *cicer,* au pois chiche. Cependant, Plutarque[3] expose avec détails que ce surnom, ce n'est pas l'orateur qui l'avait mérité et l'a inauguré et qu'il l'avait simplement hérité d'un de ses aïeux. N'importe ! ayant si bien illustré le surnom d'« homme à la verrue », il devait avoir une verrue ! Ainsi, les traits de son fils, transmis par une monnaie et d'ailleurs librement reproduits, plus une verrue voyageuse et arbitraire, empruntée à son grand-père ou arrière-grand-père, voilà à quoi se ramènent, pour la plupart, les prétendus portraits de Cicéron, datant de la Renaissance. Bien entendu, ils ont eu un effet en retour sur les marbres antiques ; c'est-à-dire que toute tête agrémentée d'une verrue faisait immédiatement penser à Cicéron, et si elle offrait, en outre, quelque vague ressemblance avec la monnaie au nom de M. Tullius Cicéron, alors plus de doute : ce ne pouvait être qu'une effigie du grand orateur romain. Il y a précisément à Florence, aux Offices, un buste antique dans ce cas[4]; de profil, il rappelle un peu la monnaie proconsulaire, et il a, au bas de la joue, une verrue : aussi n'avait-on pas manqué jadis d'y reconnaître un « Cicéron ».

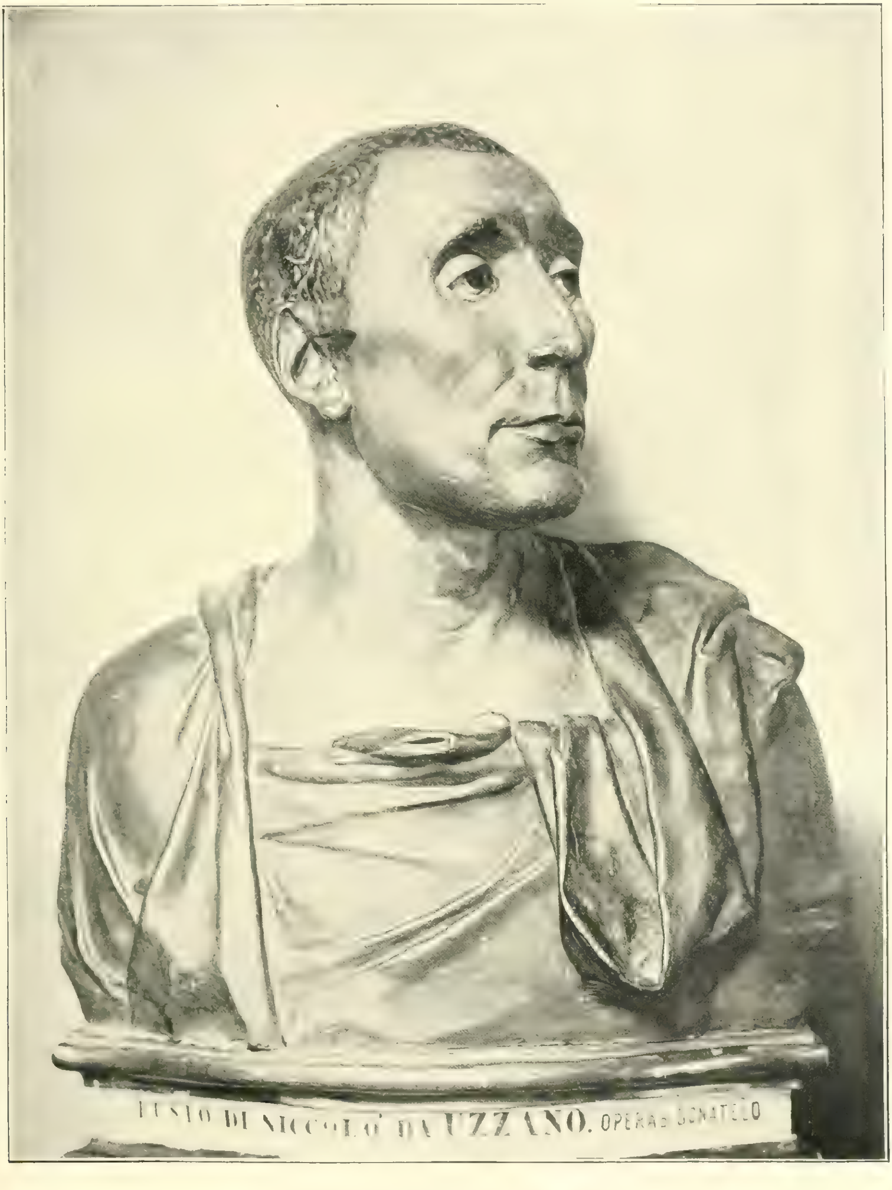
Venons à Niccolò da Uzzano. C'était un homme d'État florentin, qui mourut en 1433, à l'âge de soixante-quinze ans. Le buste qui porte son

1. Cf. *Catalogue of Greek coins in Br. Mus.*, *Lydia*, pl. XVI, 1, p. 139; la monnaie est connue à plusieurs exemplaires.

2. Cf. Bernoulli, *Rœm. Ikonographie*, I, p. 134-135.

3. *Cicero*, 1.

4. Cf. Arndt-Bruckmann, *Griech. und Rœm. Portræts*, pl. 299-300; Dutschke, *Ant. Bildwerke in Oberitalien*, III, p. 242, n° 343; Bernoulli, *Rœm. Ikonographie*, I, p. 141 et p. 275, fig. 41.



Buste dit « Niccolò da Uzzano ».

Musée du Bargello, Florence

nom provient du palazzo Capponi, qu'Uzzano s'était fait bâtir, et c'est la raison unique pourquoi on a accolé son nom au buste, sans même réfléchir que le personnage représenté est un homme d'environ quarante-cinq ans et que le buste, s'il s'agit de Niccolò da Uzzano, se trouverait ainsi reporté aux toutes premières années du xve siècle, date manifestement beaucoup trop haute. Il y a un autre motif encore, et plus direct, pour écarter une telle identification : on possède, dans une belle médaille florentine, le vrai et authentique portrait d'Uzzano, et cette médaille n'offre avec le buste nul rapport. Qui donc cette terre cuite peut-elle représenter, puisqu'on ne doit plus songer à Niccolò da Uzzano[1] ? Interrogeons-la elle-même.

Le vêtement qui recouvre les épaules et la poitrine n'a rien du vêtement florentin du xve siècle ; c'est un vêtement antique, c'est la toge ; une toge sans doute dont l'arrangement ne contenterait pas pleinement M. Léon Heuzey[2], une toge d'artiste plus que d'archéologue, néanmoins bien reconnaissable et incontestable. Ainsi, la draperie prouve que l'homme représenté n'est pas un contemporain, mais un ancien, n'est pas un Florentin, mais un Romain de l'antiquité. D'autre part, la pose de la tête et l'air du visage, cette expression de « tribun qui regarde en face et qui va parler[3] », indiquent assez que ce Romain est un orateur. La conclusion commence à se dessiner : car il n'y avait pas beaucoup d'orateurs romains, en dehors de Cicéron, à qui un artiste du xve siècle pût rendre ce genre d'hommage. Seulement, si c'est Cicéron, il doit répondre au signalement que nous avons donné de lui tout à l'heure pour l'époque de la Renaissance. Et, d'abord, a-t-il la verrue ? Oui, il l'a ; il en a même deux, l'une au bas de la joue gauche et l'autre sous l'aile droite du nez. Ressemble-t-il à la monnaie de Magnésie ou à l'un des

1. M. Bode (*Denkmæler der Renaissance-Sculptur Toscanas*, p. 17) ne semble pas avoir été effleuré par un doute quant à la personnalité du buste : c'est, dit-il, « un portrait historique, au meilleur sens du mot », et il le place dans la première partie de la carrière de Donatello, avant 1426. — M. André Michel (*Histoire de l'art*, t. III, 2, p. 562, note 1) se borne à dire qu' « on a contesté, au point de vue iconographique, l'attribution traditionnelle du buste », et ne se prononce pas. — M. Bertaux (*Donatello*, p. 133-134) présente, au contraire, cette attribution comme « très douteuse », et il émet l'hypothèse que le buste, ayant appartenu à la famille Capponi, pourrait représenter un membre de cette famille.

2. Cf. Heuzey, *la Toge romaine*, suite d'articles publiés ici-même, *Revue*, 1897, t. I, p. 97 sqq.

3. Bertaux, *Donatello*, p. 134.

portraits italiens qui se rattachent eux-mêmes à cette monnaie? Oui, il en a certains traits frappants (notamment l'œil très enfoncé), lesquels se retrouvent particulièrement dans le *tondo* représentant Cicéron, exécuté par Amadeo après 1475 pour la façade de la Chartreuse de Pavie. Mais, surtout, je trouve qu'il ressemble beaucoup, de profil, à la tête antique des Offices, faussement dénommée *Cicéron*, de laquelle il a été parlé plus haut. Cette tête reproduit un homme de plus de soixante ans, rasé, les cheveux courts et plats, les oreilles étroites et allongées. Il semble que l'artiste (Donatello ou un autre [1]) s'en soit directement inspiré, qu'il en ait en quelque sorte rajeuni et redressé les traits, en se disant : « Tâchons de retrouver ce qu'était ce visage, avec vingt ans de moins. Cet antique marbre nous montre Cicéron à la fin de sa carrière, à la veille de sa mort; je veux que ma terre cuite le montre au moment des *Catilinaires*, fier orateur, vaillant consul, à la veille du jour où il fut proclamé Père de la patrie... »

Tel est, à peu près, le raisonnement par où M. Studniczka nous conduit à voir dans le faux *Niccolò da Uzzano* un vrai Cicéron, selon l'idée qu'avait de Cicéron la Renaissance. *Se non è vero, è bene trovato;* traduisons en français que cela est bien déduit, ingénieusement combiné, subtilement expliqué, très vraisemblable, et peut-être vrai.

Henri LECHAT

1. Il n'y a pas la moindre preuve que l'auteur dudit buste soit Donatello. On le lui avait attribué, quand on croyait que c'était un portrait de Niccolò da Uzzano, datant du premier tiers du XVe siècle, car, à cette date-là, Donatello était le seul artiste capable d'une pareille effigie. Mais assurément l'œuvre n'est pas si ancienne, et elle peut fort bien n'être pas de Donatello.

DÉCOUVERTE

DE

NOUVELLES FRESQUES DU "TRECENTO" A FLORENCE

Florence et ses environs n'ont certes pas fini de livrer leurs trésors, et il est bien probable que, pour plusieurs générations encore, il y a des réserves de découvertes, si l'on s'efforce de retrouver méthodiquement, sous les badigeons dont Vasari a donné l'exemple, les anciennes fresques qui n'auront pas été irrémédiablement détruites et dont nous connaissons l'emplacement. A la Badia florentine, comme à Santa Croce, on a, non point rendu encore au public, — car il s'agit parfois de recoins d'une exploration assez malaisée, — mais remis au jour des fragments d'une grande importance, autant pour les maîtres auxquels on doit les attribuer, que pour les données considérables qu'ils nous apportent sur la peinture du XIVe siècle, et les rapprochements qu'ils autorisent.

A la Badia, il s'agit de deux anciennes chapelles revêtues de fresques, la plus importante par Buffalmacco; l'autre, avec quelques restes de la décoration pour laquelle Vasari nous donne le nom de Puccio Capanna. Si cette dernière attribution est discutée, il n'y a aucune raison, par contre, de ne pas donner les autres fresques à Buffalmacco : celles-ci comblent donc une véritable lacune dans l'histoire de la peinture italienne et nous révèlent un maître que nous ne connaissions jusqu'ici que sur sa réputation, sans pouvoir nous rendre compte de sa personnalité. A Santa Croce,

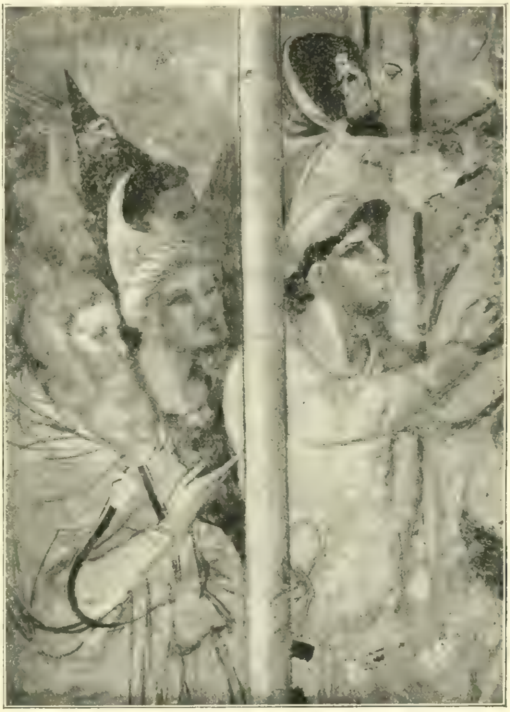
ce sont les fragments d'un *Triomphe de la Mort*, peint par Orcagna, et l'on voit tout de suite quelles utiles confrontations ces peintures rendent possibles avec la fresque du Campo Santo de Pise.

Les deux chapelles dont on a retrouvé les vestiges à la Badia de Florence faisaient partie de la nouvelle construction de l'église, élevée sur l'abbaye du xe siècle, à la fin du XIIIe et dans les premières années du XIVe, peut-être sur les plans et sous la première direction d'Arnolfo di Cambio. L'orientation de l'église n'était pas alors celle que nous connaissons : le maître-autel était placé là où est aujourd'hui le bras gauche de la croix, du côté où se trouve le monument du comte Ugo, par Mino da Fiesole. Cette chapelle principale elle-même avait été peinte par Giotto, et ces fresques auraient été, d'après Baldinucci, parmi les premières œuvres de l'artiste, les premières d'après Vasari. On comprend l'intérêt exceptionnel qu'elles auraient eu pour nous. Ce que nous en dit Vasari nous laisse d'ailleurs entendre qu'elles avaient déjà disparu de son temps[1]. Des sondages, récemment entrepris, n'ont malheureusement donné aucun résultat, et ces fresques-là sont détruites. Mais les deux chapelles qui flanquaient le chœur étaient décorées, celle de gauche — appartenant aux familles Giocchi et Bastari — par Buffalmacco; celle de droite — à la famille Covoni — par Puccio Capanna, selon Vasari. De nouveaux remaniements, apportés au XVIIe siècle pour agrandir l'église, ont sacrifié ces deux chapelles. La première, coupée par le nouveau mur de la nef et divisée par un plancher, devint un réduit qui servait de débarras; de la seconde, on découvre, en montant par les toits, la partie supérieure et la voûte.

La réputation de Buffalmacco était double. Le *Décaméron* de Boccace et les *Nouvelles* de Sacchetti nous ont surtout conservé le souvenir de son intarissable fertilité en bouffonneries et de la joyeuse bande qu'il formait avec ses camarades peintres, Bruno di Giovanni et Nello, aux dépens du vieux Calandrino, peintre lui aussi, et d'esprit simple et crédule, victime habituelle de leurs facéties. Les historiens et chroniqueurs l'appellent de son vrai nom Bonamico, et on lui ajoute, à partir de Vasari, le nom patronymique de Cristofano, qui est douteux. Mais tous parlent aussi en termes

1. Elles étaient tenues pour belles, nous dit-il, et il y mentionne une *Annonciation*. Les travaux de Giotto pour cette chapelle nous sont confirmés par les *Commentaires* de Ghiberti, les livres d'Antonio Billi et de l'*anonimo Gaddiano*.

exceptionnels de son talent. « Bonamico, dit Ghiberti, fut un très excellent maître; son art venait de la nature; il apportait peu d'effort à ses œuvres... Quand il appliquait son esprit à ses œuvres, il dépassait tous les autres peintres. Il fut un maître charmant. Il peignit avec beaucoup de fraîcheur. » Sacchetti nous dit aussi qu'il fut un très grand maître. Mais par suite d'une fatalité, il ne nous restait de lui que des œuvres d'attribution incertaine, et toutes celles dont les textes nous avaient laissé les descriptions les plus significatives et les plus louangeuses étaient détruites. Or, il s'agissait là d'une personnalité tout à fait capitale, aux débuts de l'art florentin, qu'on nous montre comme l'élève du peintre mosaïste Andrea Tafi[1], et qui se serait formée au commencement du XIV[e] siècle, indépendamment de Giotto et parallèlement à lui.



BUFFALMACCO. — JESUS DEVANT HERODE (FRAGMENT).
Ancienne chapelle des Giocchi et Bastari, Badia de Florence.

1. De cette époque d'apprentissage date la farce des cafards, que Bonamico fit promener la nuit dans la chambre de son maître, avec des lumières attachées sur le dos, pour épouvanter Tafi par une apparition de démons et l'empêcher de venir le réveiller avant l'aube.

Ce qui établit la réputation de Buffalmacco, ce furent les peintures exécutées pour le couvent des Dames de Faenza, là où fut élevée au XVI[e] siècle et où subsiste encore aujourd'hui la Fortezza da Basso. Bruno y travaillait aussi, et les deux compères y trouvèrent l'occasion d'une série d'inventions burlesques, que nous raconte Antonio Billi, pour obtenir des religieuses ce qu'ils voulaient. Sachant que les sœurs avaient dans leur cave certain vin qu'ils étaient pressés de goûter, ils commencèrent par donner à leurs personnages des visages décolorés et déclarèrent qu'il en serait autrement s'ils pouvaient se réconforter avec un peu de bon vin. Puis, voici que toutes les figures tournaient le dos : c'est que les religieuses nourrissaient leurs peintres d'oignon et d'ail, et les saints personnages représentés ne pouvaient supporter leur haleine. Toutes ces drôleries, et d'autres encore, n'empêchaient pas l'œuvre sérieuse. Ces fresques représentaient la vie du Christ, et Vasari, qui a pu les voir avant leur destruction[1] (le couvent fut incendié au moment des préparatifs pour le siège de Florence, en 1529), parle particulièrement d'un *Massacre des Innocents*, où l'intensité d'expression chez les mères défendant leurs enfants atteignait à la sauvagerie.

Le même goût de réalisme se découvrait dans les fresques de la Badia à Settimo, près de Florence, où étaient peints à la voûte *les Quatre Patriarches* et *les Quatre Évangélistes*, avec saint Luc soufflant sur sa plume pour faire couler l'encre.

En dehors de Florence, c'est à Pise que Buffalmacco laissa les œuvres les plus importantes. Sa réputation s'était répandue, à la suite de ses travaux au Couvent des Dames de Faenza, et il fut d'abord appelé à S. Paolo a Ripa d'Arno, qui appartenait alors aux moines de Vallombrosa, et où il peignit des scènes de l'Ancien Testament et l'*Histoire de sainte Anastasie* Ces fresques étaient déjà détruites au XVIII[e] siècle, du temps de l'historien Morrona[2]. A Pise encore, il fut aidé par Bruno di Giovanni, qui exécutait d'autre part certaines œuvres à lui seul. Comme Bruno se plaignait de ne pouvoir donner la vie à ses figures, Bonamico, pour lui montrer comment les faire parler, lui fit inscrire, comme dans nos *rébus*, les paroles

1. Vasari ne donne cependant ces détails que dans la seconde édition des *Vite* de 1568. L'opinion de M. Peleo Bacci est qu'il a connu seulement cette composition d'après un dessin teinté, de la main de Buffalmacco, qu'il possédait.

2. Cf. Morrona, *Pisa illustrata*, t. III, p. 313.

qui sortaient de leur bouche. Cette plaisanterie fut bien prise : le genre plut particulièrement aux Pisans. On sait comment on retrouve ces inscriptions au Campo Santo, dans le *Triomphe de la Mort*, et nous aurons à y revenir tout à l'heure.



BUFFALMACCO. — MONTÉE AU CALVAIRE (FRAGMENT).
Ancienne chapelle des Giocchi et Bastari, Badia de Florence

Au Campo Santo même, Vasari attribue à Buffalmacco deux séries de fresques, l'une *De la création du monde à la construction de l'arche de Noé*, et l'autre *la Passion du Christ* avec *la Résurrection*. La première suite a été attribuée aussi à Pietro di Puccio, d'Orvieto ; pour la seconde, Morrona mentionne que, d'après plusieurs écrivains, Antonio Vite y travailla. L'attribution à Buffalmacco, pour laquelle nous ne retrouvons pas de

témoignages antérieurs à Vasari, est donc fort peu certaine. Les nouveaux points de comparaison que nous possédons maintenant permettront de discuter plus utilement la question, puisque les fresques de Pise existent encore.

De même, Vasari seul nous parle de deux voyages de Buffalmacco à Assise, le premier en 1302, ce qui semble un peu tôt pour la carrière de l'artiste. Il aurait laissé des fresques dans l'église inférieure de S. Francesco, notamment *la Vie de sainte Catherine*. Parmi les peintures qu'on lui attribue en général dans la basilique, la plupart sont d'un caractère trop giottesque pour pouvoir être de sa main. Quant aux peintures d'Arezzo, exécutées pour l'évêque Guido, et à celles de Pérouse, — entremêlées, elles aussi, de fantaisies bouffonnes, — elles ne nous ont pas été conservées.

Les fresques nouvellement découvertes à la Badia de Florence, qui nous révèlent une personnalité très nette, correspondant à celle que l'on nous dépeint chez Buffalmacco, peuvent donc être considérées comme les seules œuvres authentiques que nous possédons de ce peintre. Il n'y a pas lieu de douter sur ce point de l'affirmation de Vasari, dont on peut contrôler l'exactitude sur les autres données concernant la chapelle des Giocchi et Bastari[1].

Vasari a bien connu ces fresques et il relève les scènes principales de cette *Passion du Christ*, celles où Buffalmacco avait mis le plus de caractère, « par quoi l'on peut facilement croire ce que l'on raconte de ce peintre plaisant : que lorsqu'il voulait user de soin et se donner de la peine, ce qui arrivait rarement, il n'était inférieur à aucun autre peintre de son temps ». Vasari nous parle d'un *Christ lavant les pieds à ses disciples*, pour son expression d'humilité et de douceur ; cette composition est effacée. Des *Juifs conduisant Jésus à Hérode*, il ne nous reste qu'une partie : un coin de la foule se livrant aux invectives. Mais nous avons encore les scènes les plus particulières, celles sur lesquelles Vasari lui-même insiste, un *Pilate en prison* et un *Judas pendu*. De plus, il nous est resté un fragment de *la Montée au Calvaire* et une *Flagellation ;*

1. Ce travail critique a été fait avec beaucoup de méthode par M. Peleo Bacci, à l'initiative duquel on doit la mise au jour de ces fresques. Voir : *gli Affreschi di Buffalmacco scoperti nella Chiesa di Badia in Firenze*, dans le *Bollettino d'Arte*, janvier 1911.

puis, la décoration d'un ébrasement de fenêtre, faite de rinceaux et de médaillons.

Ces morceaux nous permettent de nous rendre compte d'un accent de réalisme très personnel et d'une facture extrêmement particulière. Le réalisme se fait spécialement sentir dans l'observation des types populaires insultant le Christ; dans cette figure sauvage de guerrier qui se dresse, une sorte de yatagan à la main, devant les Saintes Femmes, et dans la façon de traiter ces sujets, si inusités, de Pilate derrière les barreaux de sa prison, que guettent déjà de petits diables volants, ou de Judas pendu à l'arbre, les entrailles lui sortant du corps, conformément au texte de *la Légende dorée*. Buffalmacco ne redoutait pas ce sentiment de l'horrible dans le réalisme. D'après Vasari, il revint au même sujet du suicide de Judas dans la petite église de S. Giovanni fra le Arcore, située hors des murs de Florence, où son goût de vérité triviale se trahissait aussi dans une figure de vieillard se mouchant.



Cliché des Galeries royales de Florence.

BUFFALMACCO. — PILATE EN PRISON ET JUDAS PENDU.

Ancienne chapelle des Giocchi et Bastari, Badia de Florence.

Quant au procédé d'exécution, il accuse une spontanéité et une liberté de dessin très caractéristiques. Certaines parties, les mains, les vêtements, gardent toute la largeur d'un croquis.

Les sujets peints dans la chapelle des Covoni sont beaucoup plus difficiles à rétablir d'après les morceaux qui restent. Le fragment le plus important est un *Martyre de saint Barthélemy*, où l'on voit le saint écorché et divers personnages mitrés. Une figure d'homme, coiffé d'une mitre orientale, se retrouve sur une autre paroi; on découvre aussi diverses figures de saints. Il semble donc improbable que les peintures fussent consacrées à la seule vie de saint Barthélemy. Baldinucci nous dit d'ailleurs que la chapelle était dédiée à saint Jean l'Évangéliste, mais nous n'en avons jusqu'à présent aucune autre indication. Les fonds d'architecture semblent avoir pris dans ces fresques un grand développement : nous les voyons partout reparaître dans les parties conservées. Ici, c'est une loggia, sur laquelle un spectateur se penche; là, une colonne antique, surmontée d'une statue de guerrier en armure. La décoration de la fenêtre comporte des médaillons de saints et de prophètes, dans des ornements floraux; et à la voûte, des médaillons encore, dans des compartiments polylobés.



Cliché des Galeries royales de Florence.

ANDREA ORCAGNA — TRIOMPHE DE LA MORT (FRAGMENT).
Santa Croce, Florence.

M. Siren, qui avait pu voir ces restes avant les derniers travaux de dégagement, a attribué les fresques de la chapelle Covoni à Giottino

(Giotto di Maestro Stefano)[1] : dans l'état actuel, il semble bien difficile de se prononcer nettement.

Sur les peintures d'Andrea Orcagna, à Santa Croce de Florence, nous ne possédons pas le seul témoignage de Vasari : il n'a fait lui-même que



Cliché des Galeries royales de Florence.

ANDREA ORCAGNA. — TRIOMPHE DE LA MORT (DÉTAIL).
Santa Croce, Florence.

répéter la tradition transmise par Ghiberti, puis Antonio Billi, ce dernier utilisé à son tour par l'*Anonimo Gaddiano*.

Que nous dit Vasari ? Qu'après avoir travaillé avec son frère Bernardo à la chapelle Strozzi de Santa Maria Novella (*le Paradis* et *l'Enfer*), Andrea fut appelé, sur sa renommée, par le gouvernement pisan, pour collaborer aux peintures du Campo Santo, comme l'avaient déjà fait Giotto et Buffalmacco. Il y peignit *le Jugement dernier*, avec des fantaisies inspirées par

1. Voir Siren, dans *Monatschefte für Kunstwissenschaft*, décembre 1908.

son caprice (*le Triomphe de la Mort*, et *la Vie des Ermites*, retirés sur une montagne. Puis, laissant Bernardo travailler à un *Enfer*, il revint à Florence et peignit à Santa Croce, sur le mur de droite, les mêmes choses qu'au Campo Santo de Pise, sans rien changer que les portraits d'après nature.

C'est bien là, sur ce mur de droite, que l'on a récemment retrouvé des morceaux d'un *Triomphe de la Mort*, qui, non seulement semblent devoir apporter au texte de Vasari une précieuse confirmation, mais encore fournissent un élément capital pour l'attribution définitive de la fresque de Pise.

Les fragments remis au jour nous montrent un épisode également traité à Pise : le groupe de vieillards et d'infirmes qui invoquent la mort comme une délivrance, avec des cadavres couchés sur le sol. Puis un détail nouveau : dans un compartiment de bordure, apparaissent des édifices qui s'écroulent comme dans un tremblement de terre. On voyait sans doute se succéder en encadrement une série de cataclysmes, sorte de litanies de la Mort.

A Pise, Orcagna avait placé, parmi la noble compagnie pressée de jouir des plaisirs de la vie, le portrait du seigneur de Lucques, Castruccio Castracano. A Florence, il donne carrière à ses amitiés et satisfait à ses rancunes. Nous savons par Vasari qu'il plaça parmi les élus le pape français Clément VI, ami des Florentins, et qui possédait, paraît-il, des peintures de l'artiste[1]; ou encore le médecin Dino del Garbo, vêtu comme les docteurs d'alors, coiffé d'un bonnet rouge doublé de soie. Parmi les damnés, un malheureux commis de la commune de Florence, Guardi, se reconnaît aux trois lis rouges qu'il portait sur son bonnet blanc, lequel avait eu à sévir contre Orcagna en pratiquant une saisie. Le juge et le notaire avaient subi le même traitement vengeur, et l'on voyait auprès d'eux, en enfer, le fameux Cecco d'Ascoli, médecin, astrologue et poète, qui avait été le médecin du pape Jean XXII, et fut brûlé pour hérésie en 1327.

1. Je me borne à indiquer ici cette question des relations du Pape et des Florentins, qu'il pourrait être intéressant d'élucider. Nous connaissons déjà les rapports de Clément VI et de Pétrarque, qui fut, semble-t-il, envoyé en ambassade auprès du Pape à Avignon pour solliciter son retour à Rome, et demander, après la peste de 1348, la célébration du jubilé tous les cinquante ans et non tous les siècles. L'*année sainte* fut en effet célébrée en 1350, mais le pontife resta à Avignon.

On découvre, dans le beau morceau qui subsiste, des rapprochements frappants avec le détail correspondant de Pise. Vasari nous dit encore que, sachant que les Pisans goûtaient l'invention de Buffalmacco pour faire parler les figures, Orcagna en usa largement. Ces banderoles se retrouvent aussi à Santa Croce, et l'invocation proférée par les vieillards, dans les mots restés visibles, est à très peu de chose près identique à celle du Campo Santo.



TRIOMPHE DE LA MORT (DÉTAIL).
Campo Santo de Pise.

Mais surtout le groupement même de ces éclopés, se redressant sur leurs béquilles et tendant les mains vers la mort, offre des types individuels très proches de ceux que nous connaissions déjà à Pise. Certains masques sont les mêmes, modifiés seulement par les cheveux ou les bonnets. Identique est aussi l'âpreté du trait, la force concentrée de l'expression. Avons-nous affaire d'une part à l'original, et de l'autre à une interprétation due à une main différente ? Pourquoi douter ? C'est bien un même tempérament de peintre, robuste et savant, qui se livre ; on peut fermement conclure, croyons-nous, en reconnaissant sur la fresque de

Pise la main et la pensée d'Andrea Orcagna, conformément à tous les témoignages. Mais, d'autre part, je ne vois pas de raison de partager le sentiment de M. Nello Tarchiani[1], qui veut intervertir l'ordre chronologique des deux fresques, faire de celle de Santa Croce le morceau original et de celle de Pise la réplique postérieure. Le seul fragment florentin que nous possédons ne me paraît pas suffisant pour arriver sur ce point à une certitude.

Nous voici donc en présence de résultats de sérieuse importance. Peut-être en aurons-nous d'autres prochainement. Sur l'initiative de M. Jacques Mesnil, la Commission des Beaux-Arts a décidé de découvrir, dans la partie supérieure de la chapelle Brancacci, au Carmine, ce qui reste encore caché des fresques de Masaccio[2]. Espérons que cette décision ne demeurera pas à l'état de résolution platonique. D'autre part, puisque l'attention est ramenée sur Buffalmacco, pourquoi ne chercherait-on pas à Santa Maria Novella, en face de la chaire, cette large surface peinte par Bruno, mais entièrement dessinée par Bonamico, *le Martyre de saint Maurice et de ses compagnons,* dont Vasari nous dit l'intérêt en avouant s'y être souvent documenté sur les costumes et les armures de l'ancien temps? C'est un nouveau vœu que je formulerai.

Gustave SOULIER

1. Voir l'article publié dans le *Marzocco* du 23 juillet 1911.
2. Voir l'article récemment publié à ce propos dans le *Bulletin* (n° 533), par M. J. Mesnil.

CHARLES-JOSEPH NATOIRE

1700-1777[1]

II

SON ŒUVRE

Dans l'œuvre si diverse de Natoire — nous avons vu que son pinceau avait touché à tous les genres — une étude un peu approfondie fait ressortir un caractère commun, qui tient au tempérament même de l'artiste, lequel s'accordait merveilleusement avec le goût du siècle : avant tout et toujours, Natoire a été, comme son maître Lemoyne, comme son rival Boucher, un décorateur et, pourrait-on dire, rien qu'un décorateur.

Dans les arts, comme dans les lettres et dans la politique, le XVIIIe siècle a débuté par une réaction contre le siècle précédent. Il en rejette autant qu'il le peut toutes les traditions. Le désordre des mœurs, que Louis XIV dissimulait sous des dehors imposants, s'étale. L'impudeur devient le bon ton. Le scepticisme du petit clan de lettrés, « les épicuriens », gagne la société. Leur dilettantisme fait naître l'élégance. Dans les arts, naturellement, un style nouveau se crée, libre et voluptueux, spirituel et joli, parfois maniéré, mais toujours soucieux de la nature, en tout cas admirablement adapté à l'usage décoratif qu'on attend de lui, et, partant, jamais ennuyeux. Après la vie de parade qu'on avait dû mener sous le grand roi, la minorité de Louis XV favorise, en réduisant les cérémonies de la cour, le goût naissant de l'intimité. Moins de pompe et plus de confort. Germain Boffrand fractionne les immenses galeries en petits appartements.

1. Second et dernier article. — Voir la *Revue*, t. XXXI, p. 193.

C'est le triomphe des salons, des boudoirs et des cabinets. Watteau célèbre en les idéalisant les plaisirs de cette société : amusements champêtres, fêtes vénitiennes, conversations. Il est le peintre des fêtes galantes, de la vie extérieure et du plein air. A l'intérieur des appartements, Lemoyne embellit et égaye les surfaces à décorer de son coloris clair et gai, qui s'harmonisera si bien avec le style « rococo » et les « rocailles ». Les bleus froids, les rouges pompeux, surtout les bruns lourds et tristes, en honneur sous le règne précédent, semblaient trop ternes, trop sombres, trop déclamatoires à ces esprits qui n'allaient plus priser que l'élégance et la clarté. Dans les blancs, les gris et les ors des appartements pouvait-on faire chanter autre chose que des gammes blondes et roses ? Telle fut, sans aucun doute, l'esthétique de Natoire : tout ramener à la décoration.

La peinture anecdotique, qui devait être pour de futures écoles une mine largement exploitée de sujets et de succès, commençait au XVIIIe siècle à prendre dans l'art une place importante. A cette spirituelle époque, on lui demandait surtout d'être elle-même spirituelle ; c'est ainsi que l'on commanda à Natoire, pour la manufacture de Beauvais, une suite tirée de l'histoire de Don Quichotte. Ces huit *Don Quichotte*, destinés à être reproduits en tapisserie, forment actuellement, à Compiègne, la galerie Natoire. Rien peut-être n'est plus caractéristique du talent de l'artiste que ces toiles, qui pourtant, dans l'ensemble, ne sont pas parmi les meilleures. Natoire a peu de lettres ; il est mal à l'aise devant son sujet : il eût fallu être caricaturiste, ou romantique avant le temps, pour traiter ces scènes avec la verve ou le lyrisme qui conviennent. Natoire n'est rien de tout cela, et les dimensions de son ouvrage, le but qui lui était proposé, ne lui permettaient guère qu'une fantaisie raisonnable, décorative dans la mesure du possible. Il faut l'avouer, le sujet prêtait peu. Les plaisanteries picturales d'un tableau de chevalet auraient été ici déplacées. La bouffonnerie n'est pas d'un effet suffisamment harmonieux pour la décoration, et le choix lui-même du sujet pourrait être incriminé, si nous en savions Natoire responsable. Mais lui-même prend soin de s'en dégager : il écrit à son ami Antoine Duchesne, le prévôt des Bâtiments :

> Les peintres ne travaillent pas pour eux-mêmes, et comme les goûts sont si variés, il n'est pas étonnant qu'ils soient forcés à faire bien des choses à quoi ils n'avaient pas pensé.

Mais enfin, la commande étant faite, Natoire essaya d'en tirer le meilleur parti. Spirituel, il ne pouvait que tâcher de l'être; décorateur, il ne pouvait s'en empêcher. La plaisanterie resta assez froide: les têtes et les expressions sont banales, comme aussi le coloris, où il abuse d'un jaune froid, le même qu'on retrouvera dans ses tableaux de vieillesse. Mais son entente de la surface à décorer est admirable. Tout est couvert, sans une surcharge. Les différents plans s'agencent avec une harmonie nette : les fonds sur-



PSYCHÉ REGARDANT L'AMOUR ENDORMI.
Salon ovale de l'hôtel Soubise.

tout y sont traités avec un réel bonheur, notamment dans le *Départ de Sancho pour l'île de Barataria :* à gauche, Sancho, monté sur une mule blanche tenue en main par un page, passe avec sa suite sous une porte monumentale, tandis qu'il est admonesté, une dernière fois, par Don Quichotte, qui, debout, au premier plan, lève les bras vers son fidèle écuyer ; au second plan, gracieusement accoudés à une balustrade, deux femmes et deux hommes regardent la scène, située dans un fond de parc où bruissent des jets d'eau [1]. On a été très sévère pour ces *Don Quichotte*.

1. Manque à la collection de Compiègne le tableau qui représentait *Don Quichotte déshabillé par les demoiselles de la duchesse*, et qui figura au Salon de 1742.

Ils ne le méritent peut-être pas tout à fait, car enfin la besogne n'était guère facile, et Natoire a réussi, non pas certes une fantaisie étincelante d'esprit, non pas davantage une illustration du chef-d'œuvre de Cervantès, mais une fort agréable décoration. N'était-ce pas ce qu'on lui demandait ?

Natoire n'avait pas d'esprit, mais il possédait par contre un élégant dessin, un coloris harmonieux et une grande habileté dans la composition. Le jour où on ne lui demanda que de faire montre de ces qualités, il fut parfait. Son chef-d'œuvre est certainement cette exquise *Histoire de Psyché* qui décore le fameux salon ovale de l'hôtel Soubise (Archives nationales). Il y avait à couvrir huit panneaux de forme triangulaire, occupant l'espace compris entre le plafond et les arcades qui surmontaient les trois glaces, la porte et les quatre fenêtres. La largeur des arcades et par conséquent celle des panneaux intermédiaires varie entre deux mesures : on a donc quatre grands panneaux, de $3^{m},40$ dans la plus grande étendue pour $1^{m},66$ de hauteur, et quatre plus petits, de $2^{m},66$ de largeur pour $1^{m},80$ de hauteur. Chacun de ces panneaux est surmonté d'un groupe de deux amours en stuc avec leurs attributs. Au-dessous d'eux, entre les fenêtres, deux autres amours, dorés ceux-ci, et séparés par des mascarons, paraissent supporter tout le cadre de la décoration. C'est dans cet espace chantourné, blanc, bleu et or, que Natoire peignit son *Histoire de Psyché*. Il ne s'agit plus là de verve, ni de caricature, comme pour les *Don Quichotte* de Compiègne. Le sujet, cette fois bien adapté à l'architecture du salon, est emprunté à une mythologie toute de fantaisie. Qui en eut la première idée ? Est-ce Boffrand ? Est-ce Natoire ? Aucun document là-dessus pour résoudre la question. Toujours est-il que si Natoire, qui n'avait point de bibliothèque, n'a certainement pas été chercher dans Apulée lui-même son sujet, il pouvait très bien connaître l'histoire de Psyché qui était à cette époque un thème familier aux artistes ; et, pendant son séjour à Rome, il avait pu voir les fresques dont Raphaël décora la Farnésine et celle de Jean d'Udine, au château Saint-Ange. Il avait pu connaître, au moins par la gravure, — par exemple chez son maître Vleughels, qui vivait entouré d'estampes où il « fourrageait » sans cesse et qu'il pillait sans pudeur, — les tableaux de Titien, du Corrège, du Caravage, du Guide, de Rembrandt, de Rubens et de Van Dyck. Le thème était même si courant qu'on pouvait le craindre banal. Le théâtre, dès longtemps, s'en était emparé. Lorque Natoire se mit à l'ouvrage, en 1737,

on avait sûrement oublié, autour de lui, les représentations de gala du *Ballet royal de Psyché*, de Benserade, mais peut-être pas la fameuse reprise de 1703, où le Théâtre-Français représenta pendant vingt-neuf jours, du 1er juin au 1er août, dans des décors neufs et avec une figuration nouvelle qui fit sensation, la tragédie-ballet de Molière, Corneille et Quinault. D'ailleurs les artistes de ce temps, qui, presque tous, furent avant tout des décorateurs, fréquentaient assidûment dans le lieu où triomphait la déco-



LE CORPS DE PSYCHÉ RETIRÉ DE L'EAU.
Salon ovale de l'hôtel Soubise.

ration, la patrie même du décor, je veux dire l'Opéra, qui contribua tant à former le génie des Watteau, des Lemoyne et des Boucher. Or, l'histoire de Psyché était un merveilleux sujet d'opéra. Celui que Lulli écrivit en 1678 sur les vers de Thomas Corneille, n'avait été repris qu'en 1703 et en 1713, mais, le 14 avril 1733, Moncrif pour les paroles, le marquis de Brassac pour la musique, avaient fait jouer à l'Opéra un ballet héroïque, en trois actes et un prologue, intitulé : *l'Empire de l'Amour*[1]. De ce ballet, la

1. Je dois ces renseignements précis à l'obligeance érudite du regretté Charles Malherbe et de M. A. Banès, archivistes du Théâtre national de l'Opéra.

deuxième entrée, *les Dieux*, mettait en scène une Psyché, qui, à la reprise de l'ouvrage, en 1741, fut jouée par la célèbre M[lle] Fel.

Plus que toute autre, cette histoire, aux épisodes romanesques, légers et tendres, devait plaire à la vieille France qui entrevoyait là les merveilles d'un Olympe qui serait à Cythère. Elle devait donc être le thème idéal de la décoration, puisque rien ne satisfaisait les artistes comme d'aller chercher leur inspiration du joli à l'Opéra. Natoire n'a pas fait exception à ce qui était presque la règle. Cela est si vrai que le premier tableau de la série est presque calqué sur la mise en scène de l'opéra de Lulli : au moment où le roi, père de Psyché, chante (acte I, scène IV) :

Ciel ! que vois-je, on l'enlève, et les vents ennemis
Pour la conduire au monstre ont déployé leurs ailes !

Le livret donne cette indication scénique : *Quatre Zéphyres volent vers Psyché qui est sur la montagne et l'enlèvent vers le cintre.* Le panneau de l'hôtel Soubise reproduit presque exactement cette indication : *Psyché, abandonnée et en proie au désespoir, est soutenue et consolée par Zéphyre et trois amours qui volent à travers les airs.* Au fond, le cortège royal qui l'a conduite s'en retourne tristement. Et pour la seconde toile, n'est-elle pas, elle aussi, comme la traduction picturale d'une scène du même opéra ? et lorsqu'on voit *Psyché reçue sur le péristyle d'un palais par des nymphes qui lui offrent des fleurs,* n'est-ce pas qu'on va entendre chanter ces vers (acte II, scène V) :

PSYCHÉ

Quels agréables sons ont frappé mes oreilles ?

UNE NYMPHE

Attends encor, Psyché, de plus grandes merveilles :
Tout est dans ces beaux lieux soumis à tes appas.

Si la rencontre n'est pas voulue, si Natoire a ignoré l'opéra de Lulli, n'est-il pas très curieux de constater dans quelle ambiance générale, indépendamment de tel ou tel caprice particulier, devaient travailler les artistes d'alors ? Les thèmes, et les formes qui les traduisent, étaient dans l'air et s'imposaient à eux quasi naturellement. Ils étaient, d'ailleurs, presque tous, des habitués de l'Opéra.

Un guide plus sûr encore pour Natoire aurait pu être le roman de La Fontaine. Les toiles de Natoire, reproduites par la gravure, ont pu servir d'illustration à ce texte, et il serait facile de noter quelle page ou quelles lignes du roman ont inspiré l'artiste, tant le détail de la peinture correspond à celui de la description écrite[1]. Mais ce qui frappe davantage quand



DÉPART DE SANCHO POUR L'ÎLE DE BARATARIA.
Modèle exécuté pour la Manufacture de Beauvais.
Palais de Compiègne.

on fait ce rapprochement entre l'œuvre littéraire et l'œuvre décorative, c'est que Natoire, ayant à couvrir des surfaces différentes, traite dans les grands panneaux les épisodes les moins intéressants du roman, c'est-à-dire les moins dramatiques, les plus extérieurs au sujet. Il ne consacre que de petits panneaux au désespoir de Psyché abandonnée, qui est pourtant

1. On pourrait, en effet, rapprocher les toiles nos 3, 4, 5, 6, 7 et 8, respectivement des pages 89, 103, 132, 141, 218 et 231 du roman de *Psyché*, édition des *Grands Écrivains* (Hachette, 1892). — C'est l'éditeur Quantin qui a eu l'idée de faire graver ces tableaux de l'hôtel Soubise pour illustrer le roman de *Psyché* qu'il édita en 1878.

la cause première de son aventure; à sa curiosité, qui est l'instant critique de sa destinée; à sa tentative de suicide; et enfin à son triomphe, dernier tableau de la série, heureux dénouement du roman. Au contraire, s'agit-il de montrer un cortège de Nymphes offrant à Psyché des fleurs sur le péristyle d'un palais, l'étalage somptueux que fait Psyché devant ses sœurs de tous ses trésors, un tableau champêtre où l'héroïne joue à la bergère, comme plus tard la Dauphine à Trianon, enfin une Psyché évanouie aux yeux de l'Amour, des amours et de Vénus, Natoire, séduit par les architectures magnifiques, les guirlandes, les bijoux, les étoffes, les moutons blancs, les amours roses et les nuages légers, consacre à ces sujets les plus grands espaces dont il dispose. Tout cela est pour lui matière picturale, et son pinceau de décorateur élégant s'y donne libre cours. Le psychologique et le dramatique le tentent moins, parce qu'ils sont, à son sens, infiniment moins décoratifs. Peindre des sentiments, il ne s'en soucie guère; des actions, il ne veut pas tomber dans la déclamation et le théâtral, comme avait fait l'art académique et raisonneur du siècle précédent[1]. Ce qu'il demande à la littérature, c'est uniquement le canevas, le thème, qui lui fournira, à lui, vrai peintre, — très peu littérateur et très peu philosophe, — des personnages, des objets et des fonds, à peindre sans autre souci que la peinture et la décoration pour elles-mêmes.

On peut encore voir en place, dans ce salon ovale des Archives nationales, dans l'or des moulures et le bleu franc du plafond, cette délicieuse *Histoire de Psyché*, qui, d'une tonalité moins crue que les toiles de Boucher, et moins effacée qu'une tapisserie, remplit à merveille son office décoratif. Les jaunes y sont moins fréquents et plus chauds que ne les peint d'ordinaire Natoire. On y voit de belles draperies bleues, d'un bleu chatoyant de peluche. Les roses des chairs sont frais et bien accordés, et tout dans l'arrangement des plans, la composition des panneaux, finesse de détail et netteté d'ensemble, tout conspire à faire de cette décoration l'harmonie qui convient à cette architecture. Pour mythologique, et partant convenu, que fût le sujet, Natoire l'avait traité en décorateur ingénieux, surtout sensible aux spectacles de la vie élégante. Qu'on veuille bien regarder les figures de l'*Histoire de Psyché*, on sera frappé par le carac-

1. Voir Louis Hourticq, *l'Art académique*, dans la *Revue de Paris*, 1er juin et 1er août 1904.

tère moderne et vivant de leur attitude et de leur expression. On sent que le peintre n'a plus le souci d'un idéal académique, mais qu'il a regardé autour de lui et copié, en les interprétant à peine, les modèles qu'il avait sous les yeux ; tant il est vrai que cet art, qu'on a voulu qualifier de conventionnel, voire de faux, est au contraire dans la tradition de l'éternel naturalisme.



Don Quichotte a la taverne de Montesinos.
Modèle exécuté pour la Manufacture de Beauvais
Palais de Compiègne.

« Genre anecdotique », « genre mythologique », Natoire, dans les deux cas, reste avant tout un décorateur. Lorsqu'il a le mieux réussi, c'est qu'il s'est appliqué à faire servir la vérité et l'actualité de sa vision à la décoration. Lorsqu'il s'essaya dans le « genre religieux », il y porta ces mêmes qualités.

Le succès qu'il avait remporté à l'hôtel Soubise lui avait valu que Boffrand lui confiât la décoration de sa chapelle des Enfants-Trouvés. Mais les critiques du temps, et les seize planches gravées par Fessard[1], par qui Natoire se plaignait du reste de n'avoir pas été suffisamment compris et servi[2], nous en apprennent assez pour que nous

1. Cabinet des Estampes de la Bibl. nationale : Ya. 49 : « Explication des ouvrages de peinture qui viennent d'être faits par M. Natoire dans la nouvelle chapelle de l'hôpital des Enfants-Trouvés ».
2. Natoire à Antoine Duchesne, Rome, 28 mai 1752 et 6 février 1754.

puissions nous rendre compte de cette œuvre importante. L'abbé Laugier écrit :

> Vous ne manquerez pas d'aller aux Enfants-Trouvés considérer leur singulière chapelle. Vous trouverez une pensée grande et une très belle invention. Rien n'est mieux imaginé que de faire de toute cette chapelle un seul et unique tableau représentant la crèche du Sauveur. Vous conviendrez que M. Natoire a donné une grande preuve de génie en inventant son sujet aussi heureusement qu'il l'a fait. Cette masure auguste qui remplit toute l'enceinte du lieu, et dont M. Brunetti a supérieurement caractérisé les ruines et le désordre, exprime vivement, et avec beaucoup d'esprit, les circonstances de misère et d'abandon qui ont accompagné la naissance du Sauveur. La Sainte Famille placée dans le fond et servant de tableau à l'autel principal, d'un côté les Bergers qui s'en retournent en louant Dieu des merveilles qu'ils viennent de voir, de l'autre la marche pompeuse des Mages qui viennent reconnaître le Roi dont ils ont vu l'étoile ; du milieu des airs, un groupe d'anges qui chantent la gloire du ciel et la paix de la terre ; toute cette invention frappe d'autant plus qu'elle est simple, naturelle et vraie.

C'était vraiment une idée originale, et au plus haut point décorative, que d'avoir ainsi conçu l'unité de la composition. A travers les faux portiques et les arcades simulées, peints en trompe-l'œil par les Brunetti, se déroulait, sur les trois panneaux de gauche, le cortège des rois en marche, allant vers la crèche, au maître-autel, d'où reviennent, sur les trois panneaux de droite, les bergers. La chapelle, qui mesurait 62 pieds de profondeur, 32 de largeur et 42 de hauteur, devait sembler encore élargie par cette sorte de panorama religieux. En face de la porte qui faisait face à l'autel, régnait une tribune, au-dessus de laquelle Natoire avait peint, s'appuyant à une balustrade rustique et contemplant l'action principale, des enfants trouvés et des sœurs de la maison, qu'il n'avait pas hésité à représenter telles qu'on pouvait les voir au naturel, avec leurs grandes cornettes blanches. Là encore, Natoire, dans le choix de son sujet, approprié à la destination spéciale du monument, dans l'arrangement et l'enchaînement des scènes, prouve une fois de plus son entente admirable de la décoration. Les suffrages des contemporains furent unanimes [1], et c'est grand dommage pour la réputation du peintre que son œuvre ait été, par la destruction du monument qu'elle ornait, ravie à la postérité.

Il n'y avait point alors de peintre un peu en vogue qui ne se crût tenu

1. Voir Gougenot, ouvrage déjà cité. « La Chapelle des Enfants-Trouvés, où M. Natoire déploie tout son savoir et confirme le public dans l'idée qu'il avait conçue de lui ».



C.-J. NATOIRE. — LE TRIOMPHE DE BACCHUS.

Musée du Louvre.

de se livrer de temps en temps au « genre historique ». C'était la consécration obligée du talent. Natoire ne fait pas exception à cette règle, d'autant qu'il y est poussé par son ami Antoine Duchesne, qui avait soufflé au directeur Tournehem l'idée d'une sorte de concours pour encourager la peinture historique. En 1747, Natoire est, avec neuf autres « officiers », désigné pour exécuter un tableau d'histoire, dont le sujet est laissé au choix des artistes. Alors s'engage une bien curieuse correspondance entre Natoire, qui montre très peu d'enthousiasme et qui finira par ne rien exécuter du tout, et Duchesne, qui a des « idées » et qui s'en autorise pour donner à son ami quelques conseils. Mais comme Duchesne, imbu des principes académiques, n'est rien moins que peintre, il aspire à voir faire à Natoire de la peinture littéraire, sans se douter que ses « idées » ne sont aucunement picturales et qu'en tout cas la nature de l'artiste y répugne absolument.

Il lui écrit de Versailles au 1er avril 1747 :

> Un peintre qui lit les poètes anciens et modernes et qui connaît l'histoire y trouve des sujets neufs, des faits intéressants qui méritent d'être transmis à la postérité. Si nos grands peintres avaient compris cette vérité, nous aurions à la vérité moins de Saintes Familles, de Nativités, de Vénus à sa toilette, de Dianes sortant du bain... Nous aurions une histoire suivie des principaux événements de tous les pays et de tous les peuples. Les galeries des princes seraient des bibliothèques amusantes et instructives.

Que la peinture en elle-même disparaisse dans tout cela, Duchesne n'en a cure, ou plutôt il ne s'en aperçoit pas. Pour donner à Natoire l'exemple d'un *tableau bien compris* (le mot lui-même, tout « intellectuel » est significatif), il s'adresse à qui ? A Bayle, qui dans son *Dictionnaire* esquisse le plan d'un tableau relatant « un événement singulier » de la vie de Charlemagne. Il suggère donc à Natoire un sujet pour le concours Tournehem : *Léonard de Vinci mourant à Fontainebleau*. Pour lui, c'est cela la peinture d'histoire. Ce qu'il veut mettre dans une malheureuse toile, en application de sa méthode, est inimaginable ; il a sous les yeux la biographie du maître : il faudra qu'elle y passe toute. Chaque détail de la vie de Léonard sera représenté par un détail du tableau, et pas un détail du tableau qui ne doive avoir sa signification. Ainsi, dans l'intérieur de la chambre, on verra des ingrédients servant aux recherches

de l'artiste sur la peinture à l'huile. Il aura à sa ceinture — selon son habitude — des tablettes où il prend des croquis d'après nature, ce qui sera une bonne leçon pour les artistes. Par contre, il faudra, par un détail approprié, marquer la négligence de Léonard pour les études antiques. Le reste à l'avenant. Et comme Léonard de Vinci fut d'une stature prodigieuse, on en ferait « une sorte d'Hercule malade ».



DÉCORATION
DE LA CHAPELLE DES ENFANTS-TROUVÉS
(CÔTÉ GAUCHE DE L'AUTEL).
Gravure de Cessard, d'après la peinture de Natoire.

Natoire prend une semaine de réflexion[1]. Il ne comprend rien à tout ce galimatias pédantesque, à cet allégorisme puéril ; mais, avec le bon sens d'un homme qui sait son métier et qui entend la décoration, il essaye de montrer à Duchesne, sinon qu'une pareille méthode est absurde, du moins que lui, Natoire, n'est pas d'un tempérament à pouvoir l'appliquer. Sa lettre achève d'éclairer son œuvre. Il prend d'abord la défense de ses contemporains. Il convient aussi qu'il y a beaucoup de Madones, « mais c'est qu'en Italie, les particuliers ont imposé aux grands maîtres ces sujets religieux... » Le grand nombre

1. Sa reponse a Antoine Duchesne est datée de Paris, 7 avril 1747.

d'églises qui s'y trouvent a obligé les Italiens à faire des tableaux qui, « si les sujets n'en sont pas intéressants », le sont, eux, « pour la peinture ». D'ailleurs les grands hommes n'ont pas négligé l'histoire : « Rubens s'en est servi dans la Galerie pour faire un poème entier », et, s'il a peint des sujets aussi rebattus, « bien qu'il eût assez d'esprit pour faire du nouveau », c'est que par son génie « l'habile homme » relève les sujets communs. A « nous autres modernes » on ne réclame que des dessus de portes : « Depuis que je suis à Paris, on ne m'a jamais demandé autre chose ». L'effort du peintre est de se plier aux formes de l'espace à décorer et de lutter contre « des couleurs impropres à faire valoir » le tableau. Ce qu'on réclame de l'artiste, « c'est un meuble qui doit se lier avec tout l'ajustement bizarre de l'appartement, et voilà pourquoi tel ou tel ont fait des peintures en camaïeux ou à la chinoise ». Il ne veut donc point du Léonard de Vinci ; il préfère un sujet, avec du nu, « pour faire valoir la partie du dessin que peu de gens connaissent ». Il faut savoir ce dont on est capable et profiter



Décoration
de la Chapelle des Enfants-Trouvés
(côté droit de l'autel).
Gravure de Fessard, d'après la peinture de Natoire.

autant qu'on peut de ses avantages : « l'habileté d'un peintre ne consiste pas seulement à mettre beaucoup d'esprit dans son ouvrage », mais surtout à le bien exécuter.

Duchesne ne se tient pas pour battu[1]. Puisque Natoire a refusé « la tragédie », il lui soumet « la petite pièce » qui serait : *Alain Chartier et le baiser de Marguerite d'Écosse.*

Nous ne savons pas ce que Natoire répondit. Il ne traita aucun de ces sujets, et, sans doute, ne prit point part au concours. Quand plus tard il aborda la peinture historique, ce fut à sa façon habituelle : il en fit de la décoration. C'est pour la Manufacture de tapisserie des Gobelins qu'il peignit la série des *Marc-Antoine*[2].

Natoire, donc, sans grand souci des classifications et des genres, estimait que le fin du fin pour un peintre était d'accorder sa peinture au ton des architectures qu'il lui fallait décorer. Il n'a jamais eu de son art une autre conception. Ce n'est pas sans doute, comme son rival Boucher, qu'il y fût poussé par la vocation impérieuse, l'imagination libertine, la fougue des sens qui se traduit par la facilité, l'abondance et l'emportement du pinceau. Non, Natoire est médiocrement sensuel et normalement équilibré ; mais à lui, comme à Vanloo, comme à Pierre Restout, comme à tous les peintres de cette charmante école française du XVIII[e] siècle, la décoration apparaît comme la seule utilisation de la peinture. Ces esprits épris de clarté, de mesure et de logique, sentaient parfaitement bien que l'art ne perd rien à s'appliquer à quelque usage. Bons artistes et bons ouvriers, ils ne le concevaient guère en soi, étant à lui-même son unique fin, et se préoccupaient surtout d'édifier à l'existence de plaisir et d'élégance qui fut l'idéal de ce temps le décor qui lui convenait. Et il nous a semblé que, parmi ces peintres, Natoire mérita d'être salué comme un maître.

HENRI CHERVET

1. Dès le 10 avril 1747, il a eu le temps d'elaborer un autre sujet, soi-disant historique, pour son ami Natoire.

2. Ils y furent en effet très habilement reproduits par Cozette. Ces panneaux devaient avoir à la Révolution un singulier destin : quand les modèles des Gobelins comparurent, en septembre 1794, devant le jury des Arts, composé de Bitaubé, Boutet de Monvel, Ducreux, Prudhon, Vincent, Moitte, Percier, Belle, Duvivier et Legouvé, acteurs, hommes de lettres, peintres, sculpteurs, architectes, directeurs de manufactures, les trois Natoire furent rejetés comme antirépublicains.

BIBLIOGRAPHIE

Les Provinces françaises. La Touraine, le Blésois, le Vendômois, choix de textes précédés d'une étude, par Henri GUERLIN. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, fig.

Ce livre délicieux comprend deux parties : une étude où l'érudit tourangeau Henri Guerlin parle de la Touraine ; une anthologie, où il laisse parler de la Touraine les conteurs, les poètes, les historiens et les romanciers, depuis Rabelais et Mme de Sévigné jusqu'à Michelet et M. René Boylesve. L'ensemble constitue la plus suggestive lecture et, à supposer que la belle province n'eût pas de quoi se faire aimer pour elle-même, on trouverait, dans ces deux cents pages, autant d'occasions de la chérir.

C'est un panorama très exact, et en même temps très séduisant, qu'a brossé M. Henri Guerlin. Puis il s'est modestement effacé pour laisser place à tous ceux qui ont décrit les bords de la Loire, évoqué les épisodes historiques de Chinon, d'Amboise et de Blois, chanté le val de Loir et la campagne tourangelle, étudié le caractère et l'esprit tourangeaux ; et, ici encore, dans ce choix difficile, M. Guerlin a fait preuve de ce « sens de la ligne, de l'ordre, de l'harmonie » qu'il loue chez le Tourangeau.

C'est un livre charmant, je le répète, que celui par lequel s'ouvre cette nouvelle collection de monographies régionalistes, établie sur un plan uniforme et très heureusement choisi ; — un livre que l'on ne peut quitter sans comprendre la fierté de ceux qui disent, avec Panurge : « Je suis né et ai esté nourry jeune au jardin de France, c'est Touraine. » — E. D.

Collection des grands artistes des Pays-Bas. Juste Suttermans peintre des Médicis, par Pierre BAUTIER. Bruxelles, G. van Oest, in-16, pl.

L'année dernière, à l'exposition du portrait italien du XVIe au XIXe siècle, organisée au Palais Vieux de Florence, un nom revenait à chaque salle nouvelle, comme une obsession : hauts seigneurs, nobles dames, prélats, hommes de guerre, écrivains, artistes, inconnus et inconnues, c'était une telle abondance de figures de toutes sortes qu'on ne pouvait songer sans étonnement à l'extraordinaire fécondité de leur auteur commun, ce Juste Suttermans né en 1597, venu d'Anvers à Paris, puis de Paris à Florence (1620), et mort à 85 ans sans avoir cessé de produire.

C'est à ce laborieux et honnête ouvrier, bien servi par les circonstances, que M. Pierre Bautier vient de consacrer un volume dans la *Collection des grands artistes des Pays-Bas*. Le livre est à la mesure du peintre : sans profondeur et sans évocation ; la biographie se résume en un catalogue soigneux et détaillé de ces productions qui furent les seuls événements de la vie de Suttermans.

L'unique interêt de ces peintures, qui était aussi, à peu d'exceptions près, celui de l'exposition du portrait italien de Florence, se borne à l'iconographie : on doit évidemment savoir gré à Suttermans de nous avoir montré les personnalités qui gravitaient autour de la cour de Toscane et des petites cours princières d'Italie au XVIIe siècle ; mais on le supprimerait de l'histoire de la peinture que l'école flamande n'en souffrirait guère ! — É. D.

Anciennes dentelles belges des musées royaux des Arts décoratifs et industriels. à Bruxelles, par E. van Overloop. — Bruxelles, G. van Oest, in-fol., pl.

Le cinquième et dernier fascicule de ce recueil va paraître prochainement; il est donc temps, maintenant que l'ouvrage est complet, de dire ce qu'il renferme et comment les éditeurs, en l'admettant dans leur collection de *Matériaux pour servir à l'histoire de la dentelle en Belgique*, ont entendu pourtant en faire un album documentaire à des prix relativement accessibles.

Il se compose de cent planches, commentées par le savant conservateur des musées royaux des Arts décoratifs et industriels et présentant les spécimens les plus caractéristiques des dentelles aujourd'hui conservées en ces musées ; on sait que cette collection s'est accrue, depuis dix ans, dans des proportions considérables et qu'elle surpasse actuellement, au point de vue des pièces de style, la célèbre collection qu'on admire à Bruges, dans l'hôtel Gruuthuuse.

Les premiers fascicules sont consacrés aux dentelles de Bruxelles ; viennent ensuite les dentelles de Flandre, de Malines, de Valenciennes, de Binche, etc.

C'est une heureuse idée que celle de réunir et de vulgariser aussi intelligemment les plus belles productions de ces charmants ouvrages qui occupèrent une place presque aussi importante que celle de la peinture et de la tapisserie dans l'histoire des arts et dans la vie économique de la Belgique. — É. D.

La Peinture en Belgique. Musées, églises, collections, etc. Les Primitifs flamands, par Fiérens-Gevaert. T. IV. — Bruxelles, G. van Oest, in-fol.

M. H. Fiérens-Gevaert vient de terminer le vaste ouvrage d'ensemble sur les maîtres flamands primitifs, qu'il avait entrepris au lendemain des grandes expositions organisées à Bruges en 1902, à Paris et à Dusseldorf en 1904, à Bruxelles en 1905, et de nouveau à Bruges en 1911, expositions à propos desquelles ont été soulevés tant de problèmes généraux d'histoire de l'art.

L'auteur résolut alors d'écrire, d'après les plus récentes données de la science, l'histoire chronologique de ces maîtres pour lesquels on s'est repris, en ces dernières années, d'un véritable renouveau d'amour. Il a trouvé dans les musées, les églises et les collections la matière de quatre forts volumes, abondamment illustrés, que nous avons signalés ici-même, au fur et à mesure de leur apparition. Le premier, on s'en souvient, étudiait les créateurs de l'art flamand (de van Eyck à Petrus Christus) ; le second était consacré à la maturité des écoles de Bruges et de Gand (H. van der Goes, Simon Marmion, Memlinc, etc.) ; avec le troisième, commence la fin de l'idéal gothique (débuts du XVIe siècle) ; et le quatrième enfin fait assister au triomphe définitif des réalistes et des romanisants. — É. D.

Trésors de l'art belge au XVII[e] siècle, mémorial de l'Exposition d'art ancien à Bruxelles en 1910. — Bruxelles, G. van Oest, in-fol., pl.

La librairie van Oest est décidément une ruche étonnante. Non seulement on y poursuit plusieurs collections de monographies d'artistes, d'histoire des arts plastiques et industriels, de reproductions de manuscrits, etc., non seulement on y édite fréquemment d'importants volumes de luxe, mais il n'est pas une des grandes manifestations artistiques organisées dans le Nord, en ces dernières années, qui n'ait été l'objet d'une publication destinée à en perpétuer le souvenir.

Tel est le cas pour ce *Thesaurus* qui paraît par fascicules (cinq sur dix sont déjà distribués). Il commémore magnifiquement la dernière exposition d'art ancien de Bruxelles, consacrée au xvii[e] siècle flamand, et n'en néglige aucune manifestation : peinture, architecture, sculpture, arts appliqués, milieu social, chacune des divisions de l'ouvrage a trouvé son érudit qui s'est chargé d'écrire le chapitre de sa compétence : MM. le baron Kervyn de Lettenhove, Jules Guiffrey, Ch.-L. Cardon, Fiérens-Gevaert, P. Buschman, P. Vitry, R. van Bastelaer, et d'autres savants encore, ont uni leurs efforts à ceux de l'éditeur pour faire de ce *Trésor de l'art belge au XVII[e] siècle* l'exact reflet d'une exposition qui restera dans le souvenir des amateurs comme l'une des plus parfaites expressions d'une époque d'art. — É. D.

Papety, par Ferdinand Servian. — Marseille, P. Ruat, in-16.

C'est une nouvelle contribution que l'auteur apporte à l'histoire des peintres marseillais, et elle a son importance. Dominique Papety (1815-1849) représentait, en effet, au cours de la seconde moitié du règne de Louis-Philippe, la plus haute personnification de l'art à Marseille : ancien prix de Rome, dessinateur infatigable, peintre de mœurs, peintre d'histoire, peintre orientaliste, portraitiste, il s'était conquis l'estime générale par un travail sans relâche et une incessante recherche de la perfection ; il était l'exemple que l'on proposait aux jeunes, — et il est mort à trente-quatre ans !

Il est un chapitre du livre de M. Servian que l'on goûtera particulièrement : c'est celui qui s'intitule *Papety intime et les mœurs de son temps* et qui est presque entièrement emprunté à des correspondances inédites. Confidences du jeune prix de Rome, impressions causées par l'arrivée en Italie, par le séjour à Rome, par le retour à Paris, etc., les lettres de l'artiste sont pleines de détails charmants et le montrent affectueux, ouvert, obligeant, laborieux, modeste... Vertus d'un autre âge... — É. D.

Du Khorassan au pays des Backhtiaris (Trois mois de voyage en Perse), par Henry-René D'Allemagne. — Paris, Hachette et C[ie], 4 volumes in-4°, 960 figures dans le texte et 250 planches hors texte, dont 47 en couleurs.

Le travail de M. D'Allemagne présente un intérêt capital pour tous ceux qui ont le goût des arts musulmans. L'auteur, en effet, ne s'est pas contenté de nous donner un simple journal de voyage, il a su, en outre, répartir dans ces quatre magnifiques volumes les documents les plus variés et les plus précieux sur tout ce qui a constitué au temps passé l'art et l'industrie des Iraniens. Un chapitre fort documenté est consacré aux tapis dont un grand nombre de spécimens des xvi[e] et xvii[e] siècles ont

été reproduits. L'auteur passe ensuite en revue le mobilier, la céramique, les armes, la verrerie et les étoffes. Une étude très complète et enrichie de nombreuses planches en couleurs est réservée aux livres à miniatures.

L'ouvrage de M. D'Allemagne est une véritable encyclopédie de l'art persan pendant les trois derniers siècles; à ce titre, il a sa place dans toutes les bibliothèques et mérite d'être attentivement étudié. — R. G.

L'Art de notre temps. Daumier, par Léon ROSENTHAL. **Manet**, par Louis HOURTICQ — Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 2 vol. in-16, pl.

Voici Daumier et Manet qui entrent dans la galerie de *l'Art de notre temps :* on dirait que le hasard a voulu rassembler deux peintres longtemps incompris.

Daumier, en effet, — et M. L. Rosenthal l'a très justement indiqué dès le début de son étude, — célèbre à vingt-cinq ans comme caricaturiste, est resté toute sa vie, pour le public, le dessinateur politique, l'analyste des mœurs dont la technique audacieuse a plié à sa guise le procédé de la lithographie; mais ses fortes aquarelles et ses peintures savoureuses constituent un autre aspect de son talent, incompris de ses contemporains et aujourd'hui admiré au point de faire tort à ce qui doit rester le plus beau titre de gloire de l'artiste.

Pour Manet, notre admiration n'a pas gardé plus de mesure. Si cet initiateur bénéficie aujourd'hui de ses audaces et de sa ténacité, on tourne à sa louange jusqu'à ses faiblesses d'expression. Comme si ce n'était pas assez pour un artiste d'avoir substitué, dans la peinture moderne, la lumière naturelle au jour conventionnel de l'atelier! M. Louis Hourticq n'a pas dissimulé les incertitudes de ce précurseur, et les raisons pour lesquelles ses efforts « pour diriger l'avenir vers une beauté nouvelle » ne seront pas de longtemps reconnus du grand public.

On sait que cette collection, suivant un plan imaginé par M. Jean Laran, fait succéder à une étude biographique d'ensemble la présentation de quarante-huit œuvres caractéristiques de chaque artiste, reproduites en hors texte. — E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Histoire artistique des ordres mendiants, étude sur l'art religieux en Europe, du XIIIe au XVIIe siècle*, par Louis GILLET. — Paris, H. Laurens, in-8°, 12 pl., 9 fr.

— *Introduction à l'esthétique*, par Charles LALO. — Paris, A. Colin, in-18, 3 fr. 50.

— *Le Palais du Roi de Rome à Chaillot*, par Paul MARMOTTAN. — Paris, P. Cheronnet, in-8°, 3 fr.

— *Le Palais de Justice et la Sainte Chapelle de Paris*, par Henri STEIN. — Paris, D.-A. Longuet, in-18, 36 pl. et 22 fig., 5 fr.

— *Histoire du Bois de Boulogne. Le Château de Madrid*, par G. DUCHESNE et H. de GRANDSAIGNE. — Paris, H. Daragon, in-8°, 2 pl., 12 fr.

— *Art et démocratie*, par J. PAUL-BONCOUR. — Paris, P. Ollendorff, in-18, 3 fr. 50.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

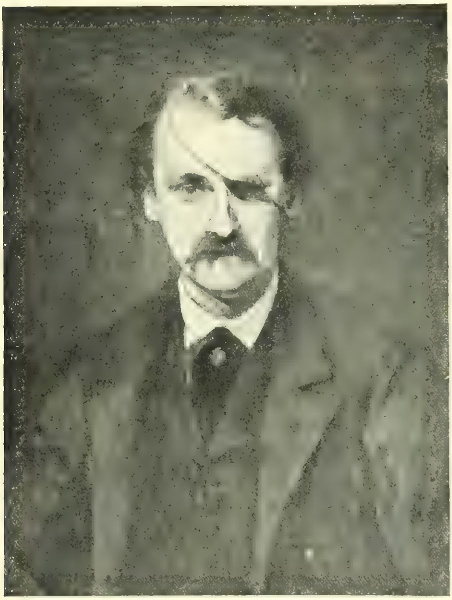
L'EXPOSITION CARPEAUX-RICARD[1]

Avant de dire tout le plaisir que nous trouvons à contempler les œuvres de Carpeaux et de Ricard, exposées actuellement à la terrasse des Tuileries, il n'est que juste de remercier d'abord les personnes à l'activité et à la générosité desquelles nous le devons. De telles fêtes sont trop rares ; il nous est trop rarement donné de voir, groupées ainsi, dans un ensemble qui amplifie leur puissance et les fait mieux comprendre, les œuvres d'un grand moderne. Ces œuvres ont tôt fait de se disperser chez les collectionneurs qui les conservent ensuite jalousement. Pour les enlever momentanément à leurs possesseurs, il faut beaucoup de ténacité et de bonne grâce. Nous devons adresser toute notre gratitude aux organisateurs qui nous offrent ces joies raffinées[2]. Elles le sont d'autant plus que cette exposition, nous apprend le catalogue, est organisée au profit de la Société philanthropique. Si, parmi les visiteurs, il en était pour songer seulement à leur plaisir, ils ne partiraient point sans savoir qu'ils ont participé à une bonne œuvre : rencontre admirable qui nous oblige ainsi à faire un peu de philanthropie quand nous ne pensions qu'à voir de belles choses.

1. A ceux de nos lecteurs qui s'étonneraient de ne pas trouver reproduites ici certaines œuvres marquantes de Carpeaux et de Ricard, nous rappellerons que la *Revue* a déjà eu l'occasion de consacrer une étude spéciale à chacun des deux maîtres. Voir le *Gustave Ricard* de M. Camille Mauclair, t. XII, p. 223, et *l'Exposition Carpeaux au Grand Palais (1907)*, par M. Raymond Bouyer, t. XXII, p. 361. Voir aussi *le Portrait de Mme de Calonne au Musée du Louvre*, par M. Marcel Nicolle, t. XXI, p. 37. — N. D. L. R.

2. Le Comité d'organisation était présidé par Mme la duchesse de Clermont-Tonnerre ; les deux secrétaires étaient nos collaborateurs MM. Édouard Sarradin et Jean-Louis Vaudoyer, qui se sont consacrés, le premier à Carpeaux, le second à Ricard. — N. D. L. R.

Les organisateurs n'ont sans doute pas fait entre Carpeaux et Ricard d'autres rapprochements que ceux de la chronologie. Tout différents qu'ils soient, ces deux artistes appartiennent à la même génération; ils ont vu les mêmes hommes et les mêmes événements; c'est sur une même époque de notre histoire qu'ils apportent des témoignages, d'ailleurs bien différents. La société du Second Empire revit dans cette salle du Jeu de Paume. Elle reconnaîtrait sans doute son ardeur au plaisir dans les plus fringantes des figures de Carpeaux. Ricard fut le confident plus discret des lassitudes romantiques, l'ami de ces âmes tendres et délicates dont l'histoire ne parle guère, mais dont le roman nous a laissé quelques exemples : je songe à ce Frédéric de *l'Éducation sentimentale* qui usa son existence dans une rêverie d'amour sans espoir et presque sans but. Ricard avait beau s'enfermer dans son atelier, où n'entraient ni les bruits de la rue, ni la lumière du grand jour, il n'en laisse pas moins des témoignages émouvants sur ces hommes de 1850 qui avaient conservé un peu le mal du siècle, mais n'avaient plus la fougue passionnelle des jeunes romantiques. Mais Carpeaux, comme il a bien vu son temps ! Ses bustes sont aussi révélateurs que ceux de Houdon. Les femmes de Ricard, les délicats visages, aux bandeaux lisses, aux yeux pensifs, rejoignent dans notre souvenir les jeunes femmes triom-



G. RICARD. — PORTRAIT DU PRINCE ORLOFF.

phantes de Carpeaux, les grandes dames aux chevelures fleuries, les yeux rieurs, la fine tête dressée avec l'insolence du succès et du plaisir. Au milieu des quadrilles de Compiègne, on voit passer le profil de l'Impératrice, la nuque souple et les épaules tombantes. L'Empereur aussi est là et son regard rêveur semble s'attarder à je ne sais quelles visions, par delà ce monde brillant qui s'amuse à l'ombre de ses aigles. Il apparaît souvent dans les petites esquisses que Carpeaux exécutait au fond de son chapeau, aux fêtes de 1867. L'artiste a surpris les souverains au sortir de quelque banquet : Napoléon III, le roi de Prusse en uniformes. On ne peut s'empêcher de songer dans quelles circonstances ils se retrouveront trois ans plus tard. Carpeaux, en effet, nous montre encore quelques petites images du siège de Paris, ou l'Empereur dans son cercueil. Ces menus croquis tiennent trop peu de place ici pour attrister ce spectacle d'une société brillante.



J.-B. CARPEAUX.
BUSTE DE S. M. L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE.
Terre cuite patinée (Atelier Carpeaux)

On peut croire pourtant que ces visions lointaines n'échappent pas à tous les esprits et c'est pourquoi tous ces amants du plaisir paraissent si pressés.

Mais ce n'est pas la peinture d'une société que nous sommes venus chercher. Ricard ni Carpeaux ne sont des personnalités qui s'effacent dans le tableau d'ensemble d'une époque. L'un et l'autre, ils ont laissé une œuvre d'une puissante originalité. Voici une occasion, comme on n'en avait point eue encore, d'étudier Ricard. Plus de cent peintures de toutes les périodes de sa trop courte carrière nous permettent de le suivre et de nous familiariser avec ce maître mystérieux. Venu de Marseille dans l'atelier de Léon Cogniet, il allait s'installer devant les peintures les plus savoureuses du Louvre, pour en pénétrer les secrets et s'assimiler leur manière. Depuis 1843, il ne cessa de copier Van Dyck, Rembrandt, Corrège, Titien ; il allait aussi trouver ces grands maîtres chez eux, en Hollande et à Venise. Quelques-unes de ces copies sont exposées, et elles sont admirables ; la *Bethsabée* de Rembrandt, le *Charles Ier* de Van Dyck, la *Vénus* de Titien, aux Offices, ont laissé un peu de leur âme passer dans les doubles que Ricard leur a donnés.

Ricard ne s'est point formé comme les peintres d'autrefois, qui apprenaient la technique traditionnelle de l'atelier en travaillant avec le maître. Il ne s'est point formé non plus par les exercices de l'École, peignant constamment d'après nature un modèle indifférent. Son éducation s'est faite devant les chefs-d'œuvre; son inspiration lui venait dans le recueillement des musées ; son point de départ n'était pas la nature, mais l'art. D'autres peintres se sont formés ainsi, Watteau, Reynolds, qui nous ont laissé d'admirables pastiches. Mais Ricard pousse plus loin qu'eux le respect des maîtres anciens. Il ne se contente pas de rechercher et d'emprunter les secrets de Titien ou de Van Dyck ; avec leur technique, il veut encore retenir leur patine, cette collaboration des années, cette couleur du temps qui est venue achever les œuvres d'autrefois.

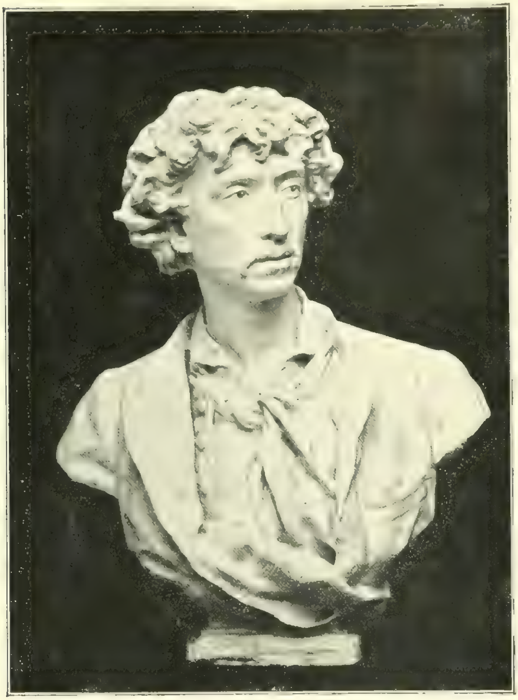
Et bientôt, quand Ricard peint des portraits, il ramène chacun de ses modèles à l'un de ces types fixés par les artistes de génie. Celui dont il reproduit les traits perd un peu de son individualité accidentelle ; le modèle d'un jour se pare de cette poésie qui émane d'une belle peinture de Flamand ou de Vénitien. Ces types sont bien familiers aux visiteurs de



musées, et il nous arrive de les reconnaître dans les traits de figures vivantes et de dire : « Voici un Léonard, un Titien, un Rubens ». Ce n'est pas seulement le dessin du visage et certains traits caractéristiques que nous voulons désigner ainsi dans les beaux portraits, mais l'atmosphère morale dont ces figures s'enveloppent, l'air de famille qu'elles conservent pour avoir été modelées par un même génie impérieux. D'un personnage posant devant lui, Ricard dégageait savamment le type à la Vinci, à la Titien, à la Rubens, suivant que l'expression en était rêveuse et ironique, ou qu'il montrait une sérénité sensuelle, ou, enfin, une joie de vivre un peu exubérante. Devant les trois frères Le Cesne, dont il a exécuté trois merveilleux portraits, le souvenir qui l'a hanté est celui des cavaliers de Van Dyck, aux traits fins et énergiques ; et le type Napoléon III rejoint ainsi le type Charles Ier. En peignant un ami de Marseille, c'est à Titien qu'il a pensé, et c'est pourquoi la barbe rousse de son modèle paraît se dissoudre dans les rayons ardents du crépuscule ; un conseiller général des Bouches-du-Rhône devient ainsi un patricien du Conseil des Dix. Cette transformation physique et morale pouvait atteindre facilement le costume historique, et, discrètement, Ricard cède parfois à cette tentation. Une belle inconnue de la collection de M. Charles Fitch — un des admirables tableaux de l'exposition — porte une robe empruntée aux figures de Van Dyck ; une autre dont le teint clair et les traits réguliers font penser à Bronzino, a des crevés à son corsage. Ricard, heureusement, ne s'est pas attardé à des travestis aussi faciles et tout en surface.

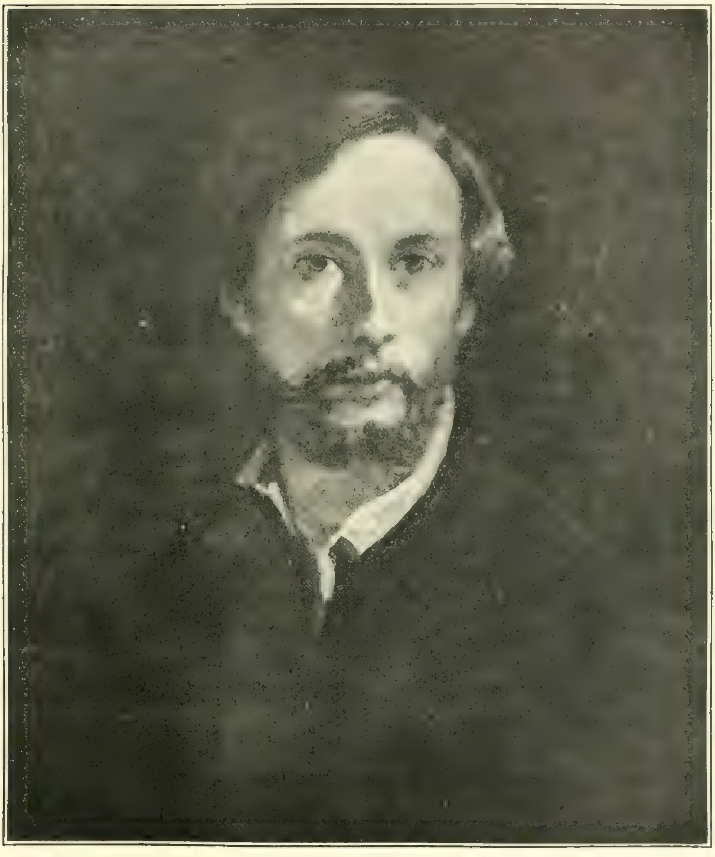
Sans doute, ce peintre ne compte pas parmi ces créateurs puissants qui façonnent un univers de leur propre substance à eux et le colorent à l'image de leur pensée. Il est de nature réceptive et se sert du génie des autres pour étayer le sien. Pourtant, son œuvre est bien loin de n'être qu'un pastiche. Il s'oppose à Titien au moment même où il parle son langage. Ses modèles ne respirent jamais la robuste et sereine sensualité de Venise. On dirait plutôt qu'il a voulu spiritualiser les colorations ardentes de Titien et les combiner avec le subtil modelé de Léonard. Il admire Rubens, mais il apaise sa joie un peu bruyante dans une tendre rêverie. Son art n'est pas davantage une copie de la nature. Ricard ne s'asservit pas à la vérité littérale qui limiterait la

portée psychologique de sa peinture. La ressemblance de ses portraits ne devenait frappante que lorsque le modèle n'était pas auprès d'eux. A ceux qui s'en plaignaient il se plaisait à rappeler le mot de Titien aux clients mécontents : « Allez à Bergame et demandez un certain Giambattista Moroni ; c'est un bon jeune homme dont vous serez satisfait, car *il fait exact* ». Pour lui, il peignait volontiers en l'absence de ses modèles et ne les rappelait que sur la fin, « pour s'assurer qu'il ne s'était pas trompé ». Il disait alors avec une naïveté pleine de grâce : « J'ai plaisir à voir combien vous ressemblez à votre portrait ». Il pouvait ainsi les parer de sa poésie sans trop s'apercevoir qu'il les trahissait. Ces portraits ne sont pas des instantanés saisis avec une expression épisodique. C'est bien une âme constante qu'ils laissent voir ; non pas une âme dépourvue de sentiments et de passions, mais plutôt une âme dans l'équilibre de ses sentiments familiers. Elle vient affleurer sur le visage et transparaît sous son enveloppe matérielle. On l'y contemple comme une image dans



J.-B. CARPEAUX. — BUSTE DE CHARLES GARNIER
(Appartient à Mme Charles Garnier)

un lac, assombrie par la profondeur de ses eaux calmes. Et cette peinture



Gustave Ricard par lui-même
(Musée du Louvre).

morale, toute spiritualisée, nous dit aussi avec une insistance étrange le caractère de l'organisme et le tempérament physique. Dans cette

peinture toute psychologique, la vie charnelle n'est pas omise. Ricard n'est pas de la famille de nos portraitistes du XVIIIe siècle, qui ne rendaient que la vie spirituelle. Il pénètre jusqu'au fond de l'âme physique. Ce sont de telles peintures qui nous font sentir la domination des passions, la puissance impérieuse de ces sentiments fondamentaux, indéracinables parce qu'ils sont les volontés inconscientes de l'organisme même.

Malgré la brièveté de sa période de production, le métier de Ricard a pourtant varié. Avant 1848, avant que Van Dyck et Titien l'eussent formé, ses portraits portent bien la marque du temps et sont vraiment de style Louis-Philippe : les femmes aux cheveux plats, en robes à falbalas, d'une sensibilité sans doute un peu larmoyante ; les hommes de tenue très bourgeoise sur un décor romantique, le visage soigné et trop éclairé devant un ciel d'orage. Alors Ricard peignait d'une manière émaillée et froide. Mais déjà il était curieux d'effets rares et sa couleur, d'une finesse opaline, donnait à la chair une transparence nacrée. Ricard trouva bien vite chez Van Dyck, Rembrandt, et surtout chez Titien, les secrets d'un art mystérieux et savant. Au temps où il semblait le plus près de ces maîtres robustes, il n'en restait pas moins le peintre des visages mélancoliques et dolents, et quand il peignait une belle figure féminine, il reprenait volontiers ce visage de Mme de Calonne, étrange comme une apparition, attirant et las, de grands yeux de fièvre dans une chair diaphane. Puis la peinture de Ricard, vers la fin de sa vie, devenait d'un lyrisme plus hardi. Il lui arrivait alors de tirer tout son effet d'une pure fantaisie de la couleur, comme Diaz en ses paysages, ou Monticelli dans ses compositions, et parfois ces variations sur la couleur n'atteignent pas la profondeur psychologique de ses œuvres du début ; elles n'atteignent même pas toujours la solidité de construction strictement exigible. Le grand portrait de la marquise Carcano reste un peu déconcertant avec sa petite tête de plâtre, au milieu de pièces de satin, blanc, jaune et rouge, qui ne sont même pas d'ensemble. Ou bien encore, le peintre laisse la couleur s'éteindre dans le mystère du modelé et l'on sait quelle puissance de rêve réside dans ces ombres transparentes ; c'est vraiment l'âme humaine que l'on croit deviner, dépouillée de toute matérialité. Mme L. Arnavon n'est qu'une nébuleuse dorée dans un dessin élégant, et la fine tête de Mme Charles-Roux surgit d'une brume de deuil, comme un



J. B. CARPEAUX. — NÉGRESSE.
Plâtre original
(Atelier Carpeaux)



J. B. CARPEAUX. — CHINOIS
Plâtre original
(Atelier Carpeaux)

fantôme délicat. Quelques-uns de ces derniers portraits sont d'une séduction imprévue; on y voit luire les prunelles, comme des pierreries dans l'ombre de Rembrandt. A mesure qu'il spiritualisait sa peinture, Ricard pouvait indifféremment dissoudre son métier attentif dans les flammes folles de l'impressionnisme ou dans des brumes glissantes à la Carrière; son art désertait tout à fait le monde des yeux pour celui de la rêverie.

Quand Ricard mourut, en 1873, Ch. Yriarte écrivait : « Si attachant que fût le peintre, l'homme l'était encore davantage. La critique, en lui rendant un dernier hommage, a constaté avec unanimité la séduction que cette rare nature exerçait sur ceux qui l'ont approchée ». La porte de son atelier était toujours close et il fallait ruser pour franchir le seuil du sanctuaire. « Cet atelier tenait à la fois de la cellule et de l'autel; quand on y entrait, on se prenait involontairement à parler bas. » Ses œuvres avaient disparu du Salon depuis 1859 et il n'y figura que par exception. Il vivait retiré dans son laboratoire, comme un alchimiste. Ses modèles eux-mêmes étaient choisis parmi ses intimes. Une série de portraits d'artistes groupés dans cette exposition fait revivre à nos yeux ces hommes qui furent ses amis et dont le visage servit de point de départ à ses méditations picturales. Ils furent, comme lui, de natures très affinées; à leur front trop lumineux, à leurs tempes bombées, traversées de veines bleues, à leur chair pâle, à leur chevelure pauvre, on reconnaît des hommes de cabinet, des artistes qui sont en même temps des esthéticiens et des critiques; sous leur front dénudé travaille une intelligence spéculative, un esprit inquiet, toutes les facultés rares des génies distingués et inféconds. Ses portraits de Fromentin et celui de Chenavard sont de profonds chefs-d'œuvre, où l'on se plaît à reconnaître des âmes exceptionnelles, celle du modèle et celle du peintre : « J'aime, disait Ricard, à peindre ceux qui comprennent ma peinture ». Cet art dépasse tellement le monde des yeux et plonge si profondément dans celui du sentiment qu'il ne peut, comme certaines confidences, s'épanouir que dans une atmosphère de sympathie ou de tendresse.

Carpeaux est ici presque tout entier avec ses merveilleux bustes qui parlent et qui rient et ses groupes représentés par des plâtres originaux

ou des répliques modelées de sa main[1]. Seule la Fontaine de l'Observatoire n'est rappelée que par une petite maquette et des études fragmentaires. Et l'on aimerait à suivre cette brève carrière d'artiste — un peu plus de dix ans de productions (1862-1875), — si l'on pouvait s'attarder dans les pages de la *Revue* aussi longuement que dans les salles du Jeu de Paume.



J.-B. Carpeaux. — Eve apres la faute.

Statue plâtre (Atelier Carpeaux)

Dès l'entrée, l'*Ugolin*, une réplique en terre cuite du groupe fameux, arrête le visiteur. C'est l'œuvre de jeunesse, exécutée à Rome. La correspondance de Carpeaux nous apprend avec quelle ardeur il avait lutté pour le succès. Le succès ne vint pas vite. L'artiste dut s'y reprendre bien des fois pour atteindre enfin la Villa Médicis. Mais ces années de tension et de misère ne sont pas toujours perdues pour le génie ; les forces se ramassent dans cette lutte contre la mauvaise fortune, quand l'âme est assez trempée pour résister à l'inquiétude et aux déceptions. Carpeaux ne connut le triomphe que lorsqu'il était déjà mûr. Comprimé jusque-là

1. La plupart des œuvres exposées appartiennent aux enfants Carpeaux, Mme Clément-Carpeaux et M. Charles Carpeaux, qui veillent avec une piété filiale sur la gloire du grand sculpteur et conservent, dans son atelier même, une admirable collection des œuvres qu'il a laissées.

dans sa mansarde, il habite maintenant un palais et Rome; son génie



PORTRAIT DE Mme HENRY FOUQUIER.
(Collection de Mme Henry Fouquier.)

contraint s'épanouit avec violence, explose plutôt, et de son cerveau, tendu encore par l'effort, jaillit le groupe torturé de l'*Ugolin*. Il écrivait en

1861 : « Plein d'un feu que je ne connaissais pas, j'ai parcouru en quelques mois tout ce que la sculpture offre de plus difficile. Exprimer les passions les plus violentes et y attacher la tendresse la plus délicate, par la science de la forme, c'est là, je crois, des contrastes qui m'ont bien agité, et que ma persévérance m'a fait toucher ». Il a retrouvé les formes souples, grandioses des damnés de Michel-Ange, le modelé tourmenté du *Laocoon*. L'échine recourbée d'Ugolin est ravinée comme un lit de torrent. Les membres s'allongent, se raidissent, avec des tensions, des nodosités qui font saillir l'épiderme ; partout on sent courir une force déchaînée, comme une houle tumultueuse ; le corps immense du père est contracté, ramassé sur lui-même, et les tendons de ses pieds se soulèvent comme les racines des vieux chênes. Autour, s'emmêlent les corps d'enfants ; ils s'abandonnent sans force, le corps souple, sinueux, implorant : le plus jeune est déjà mort ; l'aîné, qui comprend, supplie, sa belle tête d'éphèbe renversée par sa lamentation ; toutes ces douleurs sont suspendues autour de la figure désespérée du père, un Titan torturé, crispé sur lui-même, qui hurle en se mordant les doigts. Cette image est d'un homme jeune, ardent, au génie robuste qui ne craint pas de sombrer dans le pessimisme. Moins confiant dans la vie, oserait-il se plonger aussi profondément dans cette douleur surhumaine ?

Carpeaux conserva toujours une prédilection pour cette œuvre, le fruit de ses méditations quand il lisait Dante et contemplait Michel-Ange. L'un lui avait enseigné la puissance émouvante d'une âme sauvage et l'autre que la passion déchaînée soulève de magnifiques tempêtes musculaires et tord les corps trop frêles pour la porter. Mais le succès eut tôt fait de ramener cet homme ardent à la joie de vivre. Les salles de l'exposition nous conduisent de l'*Ugolin* au groupe de *la Danse*, un groupe de terre cuite, qui fut modelé par Carpeaux lui-même, pour sa propre satisfaction, après que celui de l'Opéra eut été mis en place. Il ajouta de nouvelles délicatesses de modelé et même il laissa flotter de menues draperies sur la nudité de ses danseuses pour répondre sans doute au reproche d'impudeur dont il avait tant souffert.

Tout a été dit sans doute sur ce groupe fameux, sur cette farandole endiablée, sur ces bacchantes échevelées, grisées par la frénésie du mouvement, sur ces corps soulevés, emportés, allégés par l'excitation



musculaire de la danse. Mais on peut se demander pour quelle raison ce groupe fit scandale en 1869, alors qu'il ne semble plus nous choquer beaucoup. Ce sera un sûr moyen de découvrir ce qu'il y avait de nouveau dans la manière de Carpeaux et ce qui dans cette manière a été accepté par ses successeurs. Au moment où l'œuvre fut découverte il y eut comme une tempête d'imprécations contre cette exubérance de joie physique, contre cet art immoral et sensuel. Les critiques les plus intelligents, comme Théophile Gautier, écrivaient : « Déshabillez les commères qui se trémoussent si vaillamment dans la kermesse de Rubens et vous aurez les bacchantes de M. Carpeaux ». Parmi les violents, Veuillot disait : « Les figures plus que nues de M. Carpeaux ne dansent pas le menuet et, si c'est la noble Terpsichore qui leur a donné des leçons, la noble Terpsichore avait énormément soupé cette nuit-là... Si, par la puissance de quelque magicien, elles pouvaient descendre sur le pavé, certainement elles seraient empoignées aussitôt et le violon deviendrait le digne asile de leur condition, de leur parure, de leur beauté ». Et tous de renchérir et de rappeler les célébrités chorégraphiques des bals publics, Clodoche, Bamboche, Chicard et Rigolboche...

Si nous sommes surpris aujourd'hui, ce n'est pas qu'on ait trouvé exubérante la joie de ces belles danseuses ; mais c'est qu'on ait pu en être ainsi scandalisé. Il ne s'agit point ici de morale. Les Charles Blanc, les Théophile Gautier, qui n'acceptaient pas le groupe de Carpeaux, approuvaient parfaitement le même sujet ou les mêmes figures dans les kermesses ou les bacchanales de Rubens. Et c'est bien là qu'est la question. Il est une sorte de réalisme depuis longtemps consacré dans la peinture, mais qui n'avait point encore pénétré dans la grande sculpture. La sculpture, qui est un art plus concret que la peinture et de matière moins souple, a toujours généralisé et simplifié les formes. Or, une grande part de l'originalité de Carpeaux a toujours été d'atteindre à la couleur des peintres, par des coups de pouce ou d'ébauchoir, des accents qui rendent jusqu'à la vie de la chair. Les figures de Michel-Ange ont été conçues en marbre, celles de Donatello en bronze, celles de Carpeaux en glaise. Il a osé pour le corps tout entier et pour des figures de grandeur nature, ce modelé coloré que Houdon n'avait encore essayé que pour les visages et Clodion pour les figurines. De même Courbet



J.-B. Carpeaux. — Watteau.
Statue plâtre
Étude pour le monument de Valenciennes. Atelier Carpeaux

risquait dans de très grands tableaux un réalisme qui n'avait été toléré jusqu'à ce jour que dans les petits tableaux de genre.

Le groupe de *la Danse* nous montre admirablement avec quel bonheur Carpeaux a enrichi le langage de la sculpture avec des sensations de peintre. Comme les yeux sont brillants, les lèvres luisantes, les joues roses et frémissantes, les mains molles et moites ! Une flamme tournoie, emportant toutes ces têtes rieuses. Et l'éphèbe qui se dresse, si svelte, prêt à filer en hauteur comme une fusée ! son visage est illuminé, radieux étincelant. Carpeaux a bien mis vraiment dans la matière un frisson nouveau. Rude avait agité ses figures par de grands gestes passionnés. Mais il ne donnait pas encore à la pierre le frémissement de la chair. Les menues maquettes de Carpeaux ne sont pas moins significatives ; ces petites terres modelées en quelques coups de pouce s'animent et s'agitent. Dans les bustes, que de hardiesse et d'ingéniosité pour donner leur couleur aux figures ! Voyez le portrait de Mlle Fiocre, ses yeux étincelants, ses narines frémissantes, sa

bouche mobile, sa petite tête d'oiseau prête à pivoter sur le col souple. Et



G. RICARD. — PORTRAIT DE M. GEORGES PETIT, ENFANT.
(Collection de M. Georges Petit.)

comme le mouvement est ce qui rend le mieux la vie, Carpeaux fait volontiers rire ses figures ; le rire met les traits du visage en mouvement. Les

mouvements du corps traduisent aussi la joie. Quand il reploie sur elles-mêmes ses petites nymphes rieuses, on dirait que leur sourire s'est répandu sur leur corps tout entier. Quand ces beaux corps se déploient, c'est comme le génie de *la Danse*, pour prendre leur vol.

La vie affleure partout, dans les œuvres de Carpeaux, avec une acuité, une pointe, un accent tels que ces figures nerveuses nous communiquent un peu de leur excitation. Il rend sensibles ces forces qui saillent partout sous le modelé, allongent les membres, gonflent les muscles, tordent les corps, renversent une échine, reploient une jambe, affinent les extrémités. Son modelé est de l'énergie visible, de l'effort, de la souffrance, et surtout de la joie. Bien loin de traduire toujours les mêmes sensations physiques, comme il savait les varier suivant les motifs, comme son métier se faisait souple et subtil pour traduire une pensée plus complexe ! Une petite figure de Rabelais, quelques boulettes de glaise écrasées les unes sur les autres, et Carpeaux nous fait deviner une face camuse, plissée par la malice, et l'attitude traduit aussi bien la verve du conteur que l'autorité du savant ou du philosophe. Un Watteau de plâtre, qui servit de modèle pour celui de Valenciennes, revu et augmenté après la mort de Carpeaux, dresse devant nos yeux une silhouette délicate, frémissante, un adolescent frêle et passionné, nerveux et indolent. Les fanfreluches du costume Régence jettent sur ses membres fringants comme une guirlande de verdure et de fleurs ; on dirait quelque gracieux Antinoüs au fond d'un parc, et que recouvrent les feuilles mortes de l'automne.

Les nombreuses peintures de Carpeaux sont aussi bien révélatrices. Les unes sont des préparations pour ses groupes sculptés, les autres sont vraiment des peintures de peintre : paysages d'Italie, fêtes des Tuileries, silhouettes historiques... Parmi les compositions importantes, il convient de citer une grande copie du tableau de Corrège, à Londres, *Vénus*, *Mercure et l'Amour*. C'est aussi à Londres que Carpeaux exécuta son groupe si jeune, si frais de *Daphnis et Chloé*, et Chloé, dans ce groupe, est une copie exacte de la Vénus de Corrège. Ce n'est certainement pas le seul rapprochement qu'il conviendrait de faire entre les deux artistes. Rappelons-nous tant de visages souriants, gracieux, amusés, et ces petites mains spirituelles, mouvantes, aux doigts légers ; assurément, il faut placer Corrège auprès de Michel-Ange, si nous cherchons quelles grandes œuvres

ont pu aider notre sculpteur à diriger son propre génie. Michel-Ange et



G. Ricard. — Portrait de Mme Lise Radcliff.
(Appartient a M. Marcel Nicolle.)

Corrège, ce furent aussi les deux Italiens qui marquèrent le plus fortement dans l'œuvre de Rubens. Rubens et Carpeaux, ces deux Flamands,

malgré la différence des arts et la différence des temps, ont eu des admirations communes et accepté la domination des mêmes beautés. Ils eurent, certes, beaucoup d'autres traits de ressemblance. L'un et l'autre, ils surent obliger la couleur et la forme à exprimer la fougue de leur tempérament et ne laissèrent pas une image, pas un morceau de terre où ils n'eussent enfermé un peu de la joie de vivre ou de la tourmente passionnelle qui les remuait.

Pauvre grand Carpeaux! La vie était sans doute trop ardente en lui, qu'elle a si vite consumé son corps fragile. Il s'acharnait au travail jusqu'à l'épuisement. Devant son *Ugolin*, ne pouvant plus se tenir, suspendu à ses béquilles, il travaillait, ayant les aisselles en sang. Sous les coups trop vifs de son ciseau, il faisait sauter les doigts de marbre et les membres de pierre. Ce génie violent eut bientôt brisé l'organisme qui le portait. Agé de moins de cinquante ans, en pleine gloire, en pleine fougue de production, il assista subitement à son propre déclin. Un portrait, qu'il brossa en quelques touches brutales, nous le montre peu de temps avant la fin. Devant le miroir, il pouvait encore reconnaître la tête nerveuse, l'œil ardent, la flamme de la chevelure. Mais quelle tristesse tragique et quelle souffrance! Cet homme ne consent pas à ce naufrage inique. Son génie reste entier, aussi fier, au moment même où il succombe par un accident subit de la pauvre machine. Et d'un regard attentif, où la passion flambe toujours, il contemple son masque blême, terreux, sur lequel il voit monter la mort.

Louis HOURTICQ



LES SALONS DE 1912[1]

L'ARCHITECTURE

Vous connaissez certainement l'église Notre-Dame-de-Lorette. Peut-être ne l'admirez-vous pas beaucoup ; cela se conçoit, la façade n'en est pas bien originale : un portique de quatre colonnes surmontées d'un fronton ; de chaque côté de ce portique, comme entrées latérales, des portes à consoles comme on en a vu beaucoup ; c'est, en somme, une composition assez banale. Les élévations latérales sont plutôt tristes ; quant à l'abside, on ne la regarde jamais : on a trop à faire de se garer des voitures et des omnibus dans le carrefour encaissé en bordure duquel elle est construite, au pied de la butte Montmartre. Eh bien ! allez cette année au Salon d'architecture ; regardez aussi les édifices qu'on élève dans Paris, et après cela, retournez voir l'église Notre-Dame-de-Lorette. Vous en apprécierez toutes les qualités.

Lorsque s'est fondée la Société nationale des Beaux-Arts, les architectes y étaient en très petit nombre. La Société a fait de grands efforts pour les attirer : elle ne semble guère avoir réussi ; au bout de vingt-deux

1. Second article. Voir la *Revue*, t. XXXI, p. 353.

ans, elle nous présente vingt-trois exposants. On est malheureusement obligé de reconnaître que le mérite des œuvres que l'on peut voir dans sa section d'architecture ne compense pas leur rareté ; ce sont des maquettes un peu puériles qui font songer aux jouets allemands et au milieu desquelles on s'étonne de ne pas voir une bergère à tête ronde avec un point de vermillon sur chaque joue ; ce sont des projets à ambitions modernistes dont les auteurs affirment ce grand principe, très juste d'ailleurs d'une façon générale, qu'on doit accuser les matériaux employés, mais qui s'imaginent naïvement qu'en cela seulement consiste l'art de l'architecte, et ne se doutent pas qu'encore faut-il employer ces matériaux avec goût, leur donner des formes et des proportions.

Tandis qu'à l'autre Salon les exposants, peintres, sculpteurs ou architectes, même les plus considérables, comme MM. Harpignies ou Jean-Paul Laurens, se déclarent élèves de tel ou tel, ici les exposants, même ceux dont le talent est le plus modeste, affectent de n'avoir pas eu de maîtres et de ne relever que d'eux-mêmes. Hélas ! pour les architectes on serait bien tenté de croire qu'il en est ainsi. La pauvreté des œuvres exposées donne cette impression que leurs auteurs n'ont jamais reçu aucune éducation, n'ont aucune notion des règles les plus élémentaires de l'architecture. Mais si, jadis, la Société nationale est sortie de la Société des Artistes français, voici qu'elle-même elle essaime à son tour ; quelques-uns de ses sociétaires, non des moindres, s'en éloignent ; peut-être le manque de cohésion que révèlent ces désertions n'est-il pas étranger au peu d'empressement que les architectes ont mis à répondre aux invites de la Société nationale.

Du reste, à la Société des Artistes français, cette année, l'exposition d'architecture est assez terne. D'ordinaire on y voyait régulièrement des envois plus ou moins remarquables, mais importants et généralement intéressants ; c'était la grande restauration, par laquelle les pensionnaires de Rome terminent leurs études ; c'étaient les projets d'édifices récemment construits ou en cours d'exécution : leurs auteurs se disputaient la médaille d'honneur. Cette médaille ayant été attribuée au début à de très remarquables envois de Rome, on s'était en quelque sorte habitué tout d'abord à considérer que seule la grande restauration du pensionnaire de Rome de quatrième année y pouvait prétendre. On s'aperçut bientôt qu'il peut y

avoir autant de mérite dans une œuvre personnelle et exécutée que dans une restauration destinée à rester toujours sur le papier. Les architectes des monuments historiques tâchèrent d'obtenir cette récompense avec des relevés, des restaurations de monuments du moyen âge; ils semblaient vouloir par là défendre une architecture qu'on ne songeait pas à attaquer. Ils n'ont pas réussi jusqu'à présent; il n'y a pas lieu de croire qu'ils réussissent,



Cliché Harant.

P. Sardou. — Église paroissiale Notre-Dame-du-Rosaire, a Paris.

à moins que le nombre des architectes des monuments historiques prenant part au vote de la médaille d'honneur ne devienne supérieur à celui des votants qui ne font pas partie de ce service. C'est que les objections que soulèvent parfois les restaurations de monuments antiques s'adressent plus aisément encore aux restaurations de monuments du moyen âge; dans ces dernières, la part de l'architecte est presque réduite à zéro; il serait même fâcheux qu'il y mît quelque chose de lui-même; c'est un travail qui relève plutôt de l'archéologie que de l'architecture. La médaille

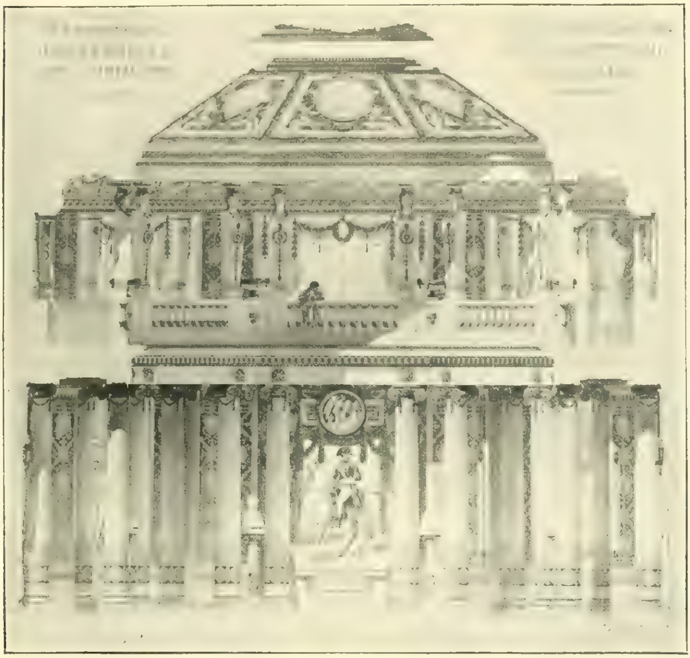
d'honneur, dans la section d'architecture, a toujours, en somme, été très justement attribuée.

Cette année, il n'y a pas d'envoi de Rome de quatrième année ; il n'y a pas non plus de projets d'édifices importants construits ou en cours d'exécution. M. Guilbert expose le *Salon d'honneur de la France* qu'il a étudié pour l'Exposition universelle de Turin ; pour cette exposition, faite en Italie, M. Guilbert a voulu rappeler l'époque où l'Italie faisait partie de la France sans avoir à en rougir ni à le regretter, et où elle pouvait un peu regarder notre gloire comme étant aussi la sienne. Ce *Salon d'honneur* est une grande salle Empire, et tout l'envoi fait penser à un dessin de Percier. Il est impossible de s'identifier davantage avec un style ; même les tons un peu entiers, un peu crus, de la décoration sont les tons de l'époque. Nous ne parlerons pas de la perfection du dessin ; M. Guilbert est connu de longue date pour un maître dessinateur ; mais il est hors de cause, ayant obtenu depuis plusieurs années déjà la médaille d'honneur avec sa chapelle de la rue Jean-Goujon. Il n'y aura pas lieu de voter de médaille d'honneur, à moins qu'on ne veuille rendre un hommage posthume à un architecte de talent, ancien prix de Rome, enlevé l'an dernier par la mort à l'estime et à l'amitié de tous ceux qui le connaissaient : M. Sortais. Un projet de palais construit à Buenos-Aires figure sous son nom à l'exposition de cette année.

Il n'y a pas d'autres œuvres personnelles de quelque importance, et parmi celles d'une importance médiocre, il faut signaler seulement la petite église de M. Sardou, très simple et bien conçue.

On ne saurait dire si les relevés d'anciens monuments sont nombreux, car pour la plupart d'entre eux on se demande si l'on est en face d'un relevé ou d'une aquarelle. Il faut noter cependant l'église byzantine que M. Thiers nous envoie de Constantinople ; ce n'est là d'ailleurs assurément qu'un des éléments d'un travail d'ensemble d'un très grand intérêt. Lors de la révolution turque, M. Thiers a pu pénétrer dans les mosquées qui sont généralement d'anciennes églises byzantines ; il en a fait déjà, il y a deux ans, un envoi qui lui a valu une première médaille et le prix du Salon. Les études qu'il poursuit constitueront finalement un précieux ensemble de documents sur l'architecture byzantine dont l'Islam ne nous avait laissé connaître qu'un petit nombre de spécimens. M. Prost, médaille

d'honneur de l'an dernier, expose cette année un relevé du *Tombeau d'Innocent VIII* à Rome qui est, à tous égards, un morceau de premier ordre. Il est impossible de pousser plus loin la perfection du rendu,



A. Guilbert.

Salon d'honneur de la France a l'Exposition universelle de Turin (1911).

et ici l'habileté ne compte pas pour elle-même ; elle est mise au service d'une étude rigoureuse, elle sert à rendre sincèrement compte d'une œuvre d'art, avec son caractère, sa coloration, son modelé. M. Prost y fait montre d'un véritable talent de peintre, mais en conservant sous l'enveloppe du modelé la précision, l'exactitude d'un architecte ; il serait à désirer que les jeunes s'arrêtassent devant cet envoi et en fissent leur

profit. Il y a, en effet, chez eux une singulière tendance à transformer l'architecture en aquarelle et en aquarelle de peintre, à ne rechercher que des effets de coloration, souvent même des taches, sans se soucier des lignes, des formes, des profils, sans même s'inquiéter de la légitimité de ces colorations ou de ces taches, pourvu qu'elles fassent bien sur leur feuille de papier. Voici des aquarelles de M. Anselmi : *Saint-Maclou* à Rouen ; et sans doute cela est coloré et cela est habile, mais les portes de Saint-Maclou n'ont jamais été de cette couleur. On pourrait adresser une critique semblable à M. Haffner pour son relevé du *Portail de l'église de Beaulieu*, très intelligemment et très habilement rendu, mais d'une coloration conventionnelle ; et de même les aquarelles de M. Castan sont certainement d'un artiste, mais seraient mieux à leur place à la section des aquarelles, dessins, etc., qu'à la section d'architecture ; de même pour la *Fontaine de l'Observatoire*, de M. Perrin, et l'*Église de Toscanella*, de M. Krafft. Ces sortes d'envois plaisaient tant qu'ils étaient tout à fait exceptionnels, mais, étant donnée la façon dont ils se généralisent, il faudrait prendre un parti : ou bien envoyer au premier étage les aquarelles qui sont essentiellement des aquarelles de peintres, ou se résigner à faire de la section d'architecture une annexe des galeries d'en haut. On peut cependant faire des aquarelles même de paysages, et s'y montrer artiste tout en restant architecte ; pour s'en convaincre, il suffit de regarder celles de M. Hulot, soit qu'il représente, de tous les points d'où on peut l'apercevoir, cette Villa Médicis où les pensionnaires passent les plus inoubliables années de leur existence, soit qu'aux portes de Rome il nous montre ce bouquet d'arbres grandiose et poétique qu'on nomme le bois des Arvales.

Si les projets d'édifices construits font défaut au Salon, en revanche, il n'y manque pas de projets d'édifices, non seulement irréalisés, mais irréalisables. Les concours pour l'obtention du prix Chenavard nous valent ces effroyables compositions et en sont le prétexte. Les conditions de ce concours ont été dictées à un généreux donateur par cette idée éminemment romantique que le génie « ne saurait plier ni son cou, ni son aile », et que c'est en s'affranchissant de toute contrainte qu'un artiste peut produire des chefs-d'œuvre. Le prix Chenavard, attribué en parts égales aux peintres, aux sculpteurs et aux architectes, laisse aux concur-

rents le libre choix de leur sujet, sans leur imposer aucune condition, ni de dimensions, ni de caractère.

Il est bien vrai que les peintres et les sculpteurs ne peuvent traduire que des impressions reçues ; il ne faut pas croire pour cela qu'ils se trouvent entièrement paralysés quand on leur impose un sujet à traiter : ils en sont quittes pour dégager d'impressions qu'ils ont reçues un caractère général appartenant à tous les temps et à tous les milieux. Ainsi, un peintre qui a vu le tumulte d'une foule, si banale que pût être la cause de ce tumulte, pourra représenter telle ou telle révolution de n'importe quelle



Henri Martin. — Les Dévideuses.

période de l'histoire. Mais, pour ce qui est des architectes, l'esprit du concours Chenavard est en opposition absolue avec celui de leur art, car le talent d'un architecte consiste précisément à se tirer heureusement des difficultés multiples qu'il rencontre dans la réalité, difficultés provenant de la forme ou de l'exiguïté d'un terrain, de l'impossibilité de prendre du jour de tel ou tel côté, de la modicité des sommes qui sont mises à sa disposition. Les concurrents qui aspirent au prix Chenavard se donnent libre carrière ; leurs projets sont des rêves gigantesques ; ce sont des monuments d'un caractère triomphal élevés à la gloire d'un grand peuple, de la République, du Progrès ou de la Démocratie, formidables masses de pierre sur lesquelles s'entassent de formidables masses de sculpture ; ou bien ce sont

des sortes d'Athénées consacrés aux lettres, aux sciences, aux arts, où les salles de fêtes, les théâtres, les amphithéâtres, les musées, les portiques couvrent des hectares de terrain, et, quand on regarde ces grandioses élucubrations, dont l'étude n'est pas bien serrée, on songe que la tribune des cariatides du Pandrosium tient dans le fond d'une des salles de l'École des Beaux-Arts, au milieu de laquelle on pourrait placer aussi sans l'encombrer le monument de Lysicrate, et donc que, lorsqu'on a bien envie de faire un chef-d'œuvre, on n'a pas besoin de tant de place, de tant de pierre, ni de tant d'argent.

Quand vous aurez vu cette exposition, retournez à l'église Notre-Dame-de-Lorette, non pas par le chemin le plus direct, mais en allant regarder aussi les édifices qui maintenant avoisinent l'Arc-de-Triomphe, ceux qui s'élèvent sur les quais, d'autres encore dans différents quartiers de Paris. Vous vous rendrez compte alors avec quelle science tous les détails de cette église sont étudiés, comme les proportions en sont justes, comme les saillies et les profils sont calculés depuis le bas jusqu'en haut pour déterminer ces proportions, pour donner par les ombres de la couleur au monument, et vous réfléchirez qu'il vaut mieux encore, en architecture, élever un édifice ayant toutes les qualités architecturales, sauf à ne rien révolutionner, que d'enfanter des œuvres incohérentes sous prétexte d'innover; de même qu'il est plus sage de ne pas marcher la tête en bas et les jambes en l'air, sous prétexte que, depuis le temps que les hommes marchent sur leurs pieds, cela est devenu banal et qu'il faut changer de manière.

Max DOUMIC

LA PEINTURE

II

Annuellement, aux Champs-Élysées, après des kilomètres de toile peinte, un peu de ciel réel dans la fraîcheur du soir offre aussitôt l'enchantement d'une fenêtre ouverte sur un paradis trop longtemps perdu... De rares œuvres d'art ont le secret privilège de nous communiquer le

même réconfort subit et la même surprise rafraichissante que cette petite lueur de crépuscule ardent qui s'encadre entre les verdures : on croyait



F. Cormon.
Portrait de Mme Denys Puech, princesse Gagarine-Stourdza.

suffoquer, voici qu'on respire ; et, si beaucoup de peinture fastidieuse éloigne de la nature, un peu d'émouvante peinture y ramène.

Aussi bien, de part et d'autre, devant les couleurs du peintre comme

en présence de la réalité printanière, n'est-ce pas la même qualité d'inspiration qui se réveille en nous ? Le poème de clarté nous est immédiatement sympathique, car nos yeux y reconnaissent, fixée mystérieusement dans un cadre, l'âme visible et radieuse de notre émoi silencieux. Béni soit donc un Salon (le cent-trentième, dit-on, depuis l'année 1673) qui nous propose, entre tant d'inutilités, deux ou trois exemples capables d'élucider sans discours pédants ce problème de l'art humain que le plus beau jargon des théories demeure impuissant à définir ! C'est du Midi, de notre poétique et robuste Midi français que nous revient aujourd'hui la lumière ; deux artistes convaincus nous l'apportent, le vieux maître, avec plus d'érudition précise, le libre disciple, avec plus d'enveloppante tendresse, en glorifiant, chacun selon sa volonté, cette indéfinissable émotion qui rend la légende familière et l'intimité grandiose.

Avec M. Jean-Paul Laurens, nous célébrons le retour du printemps à la lointaine et première séance solennelle des *Jeux floraux ;* avec M. Henri Martin, nous respirons éblouis l'automne de pourpre et d'or vert, sous la *pergola* rustique, ou la tiédeur de l'éternel soleil qui nimbe les noirs cheveux des jeunes *Dévideuses* assises à l'ombre d'une terrasse fleurie. Mais à quoi bon vouloir constamment opposer le passé de l'histoire au présent de la vie, le matin du beau rêve antique ou moyenâgeux à l'humilité de nos crépuscules, et les parfums de jadis aux parfums de toujours ? Pourquoi nous tant préoccuper des *sujets*, quand le souffle harmonieux de la plus pure antiquité flotte encore autour de nous, dans un rayon ? « Le royaume des cieux est dans notre cœur », a dit un apôtre indépendant ; la beauté, de même, est dans nos yeux. Nous la cherchons bien loin, quand elle est tout près : le Virgile paysagiste des *Géorgiques* est-il moins poète que le Virgile homérique de l'*Énéide* qu'invoquait l'austère jeunesse d'Ingres en 1812, en peignant *Romulus vainqueur d'Acron* dans son atelier romain ? Depuis un siècle que les héros et les dieux s'en vont sous les brumes, la lumière nous reste, immortelle inspiratrice, et n'est-ce pas en elle que peut se renouveler la tradition rajeunie ?

L'instinct de l'artiste a devancé ces pressentiments : après s'être vite évadé d'un romantisme mystique et de l'obscurité première des songes dantesques, M. Henri Martin n'a pas hésité, dans son évolution lumineuse, à sacrifier l'essaim des chimères et des illusions, à bannir du ciel étoilé



E. Detaille. — Le Général Lasalle.

Peinture.

les ailes pâles et la lyre des muses : mais apparaît-il moins *virgilien* parce qu'il a déserté volontairement le bois sacré de son initiateur Puvis de Chavannes pour marcher, sans guide céleste, à la conquête opiniâtre de la beauté vécue ? A-t-il changé d'idéal, en changeant de séjour ? Le sujet n'est rien, la lumière est tout, quand elle est distribuée par une âme d'artiste qui s'en empare avec ferveur pour ennoblir les plus humbles instants de la vie rustique : entre les piliers ombreux de la *pergola*, qu'illumine vaguement la transparence flamboyante d'une vigne vierge ensoleillée sur les fonds bleus, deux jeunes filles apportent une corbeille lourde de verdure, une autre fait brouter la chèvre que trait sa compagne à genoux ; le profil ardoisé du feuillage frissonne en se posant sur la blancheur blonde ou l'incarnat d'une longue robe, et dans cette nature toute latine où l'ombre même est lumière, ce poème de *l'Automne* (un des quatre cartons de tapisserie composés pour l'hôtel de M. Fenaille) devient un chant modernisé des *Géorgiques* italiennes.

Mais quelle simplicité plus expressive encore dans le groupe ingénu des deux jeunes *Dévideuses* assises sur la balustrade de leur terrasse, entre les caisses de fleurs que dore un dernier rayon ! Claires à l'ombre, elles travaillent à l'abri du soleil oblique qui darde encore, là-bas, sur les flancs rosés d'un coteau lointain ; malgré leur négligé villageois, la ligne des robes droites, des gestes un peu symétriques, des profils presque athéniens revêt, sans cesser d'être familière, une eurythmie de frise païenne : or, n'est-ce pas la vraie mission du style que de confondre le moderne et l'antique dans la naïve humanité d'un thème éternel ? Le style, ici plus que jamais, c'est l'homme même, l'artiste intervenant dans le silence de la vie splendide pour n'en retenir que l'essentiel et le permanent : par cette exaltation dans la sérénité, l'ami des *Faucheurs* et des *Dévideuses* comptera parmi les réformateurs les mieux inspirés de la peinture décorative en France.

Au pays d'oc, il n'est plus seul à rafraîchir la tradition du grand style au rayon nouveau des influences lumineuses, et parmi les mâts vermillonnés de la fête, dans le vaste panneau verdoyant animé par la juvénile vieillesse de M. Jean-Paul Laurens, c'est moins le format ou le sujet qui nous arrête au passage, que ce parfum d'intimité qui fait circuler la joie du printemps dans un grand cadre et qui nous transporte ingénieusement

dans le passé d'une histoire écrite par des poètes : on dirait que le peintre a vu de ses propres yeux cette *Première séance solennelle des Jeux floraux*, qu'il était là, le 3 mai 1324, au pied de l'estrade champêtre, à l'ombre d'un grand arbre, qu'il a gravi lui-même cet escalier de bois avec les concurrents qui défilent devant leurs juges, tant il sait nous faire voir la cérémonie rétrospective et le lieu de la scène, et les auditeurs encapuchonnés, attentifs, intéressés, émus, tendant l'oreille au premier plan, parmi les mâts rouges et les fleurs! Sans doute, ce concours des Jeux floraux dure encore; à la même date printanière, il renaît pour continuer le passé; mais il fallait unir l'érudition de l'archéologue à l'intuition de l'artiste pour évoquer aussi naturellement le Collège de la Gaie Science et les précurseurs légendaires de Clémence Isaure en ce décor de verdure aussi frais qu'un recoin de jardin rêvé. L'historien s'est fait paysagiste, il a respiré joyeusement les jeunes senteurs de sa vieille patrie; dans cette atmosphère pleine de parfums et de voix, son style morose de savant s'est détendu : voilà pourquoi le décor qu'il imagine a pris l'aspect d'un souvenir. Évidemment, ce n'est pas la première fois qu'il retrace le moyen âge : il en connaît toutes les heures sombres, il en a dit les tristes semailles d'octobre et les mornes travaux, les longs sièges autour des castels crénelés, le labourage et la guerre sur le sol rougi du sang des Albigeois; comme le belliqueux Bertrand de Born que Dante a rencontré dans son *Enfer*, le peintre a longtemps préféré les crépuscules tragiques et les deuils grandioses; mais voici qu'il chante avec le poète chevalier :

Bien me sourit le doux printemps.
Qui fait venir fleurs et feuillage,
Et bien me plaît lorsque j'entends
Des oiseaux le gentil ramage...

Pareille fraîcheur d'inspiration dans un petit cadre où le maître a quitté la chambre angoissante des tortures pour isoler l'idylle rustique à l'ombre d'un vieux cloître tout rouge de brique et de soleil couchant, « près des tombeaux ». Le moindre inconvénient d'un tel regain de verdeur et de lumière est de souligner la pâleur des quelques décorations de l'année, *Vision crépusculaire* de M. Léon Glaize ou *Prairial* démesuré de

M. Gorguet. Ici, parmi tant d'études où le plein air n'a d'autre valeur que de signifier l'évolution de la mode ou de l'enseignement, ce sont les étrangers qui pastichent de préférence la patine des anciens : témoin la *Vierge* raphaélesque de M. Eastman, l'*Andromède* vénitienne de M. Nowell, la *Jeunesse joyeuse* et très espagnole de M. Max Bohm, le *David* et le *Bacchus* de M. Léonard Sarluis (prénom oblige) ; et dans la solitude de Rome un



Paul Chabas. — Matinée de septembre.

Slave, M. Zagoskin, partage avec le Guaspre « les restes des festins du Poussin ». Moins entichée de doctes souvenirs, c'est en dehors des musées que la palette française essaie de réveiller l'églogue avec M. Clovis Cazes, de styliser une pastorale avec M. Pierre Bernard, de couronner de pampres le front de l'antique allégorie à la *Fête des vendanges* vigoureusement brossée à contre-jour par M. André Humbert.

L'art pense toujours à l'antiquité, comme à la source de Jouvence ou d'oubli qui console du document contemporain : témoin *le Soir à la rivière*,

où descend la brune et lente théorie des robustes porteuses d'amphores, de M. Roganeau ; on connaissait déjà le noble effort du lauréat de 1906 pour moderniser à son tour le beau songe aimé des poètes dans une atmosphère réelle de splendeur éteinte et de recueillement. Sur le sol classique, au fond de la campagne de Rome ou de Naples, un peu loin des grandes cités trop cosmopolites, on retrouverait, moins purement drapées, ces déesses qui s'ignorent, droites sur le ciel profond comme des cariatides : leurs bras d'ambre enlacent pareillement le grès rugueux, quand la nuit tombe ; la jeunesse d'Hébert les avait entrevues au pays de la malaria ; la rêverie de Jules Breton croyait les reconnaître au milieu de pauvres glaneuses, quand elle invoquait Phidias dans le clair-obscur de son Artois. Oui, l'antique est la modernité par excellence, parce qu'il est la santé des formes étiolées par l'excès de la misère ou du luxe ; mais cette éloquence muette ne parle pas à tous les yeux.

Un tel effort paraît d'autant plus courageux qu'il se fait plus rare chez les anciens pensionnaires mêmes de l'Académie : M. Georges Leroux se contente d'esquisser une soirée trop mondaine sous le péristyle de cette Villa Médicis qui sut favoriser de plus beaux souvenirs ; d'autres s'attardent aux études, se mesurent témérairement avec le premier drame de l'Éden ou retombent au réalisme, parmi les gueux en ribote et les musiciens ambulants ; à part *la Chiourme* où les galériens de M. Monchablon rament éperdument sous un ciel torride inspiré de Brangwyn, c'est dans le portrait qu'une fière revanche est prise par MM. Ernest Laurent et Déchenaud : l'un toujours aussi discrètement délicat, sous la verdure où se devine l'âme des visages, que l'autre est puissamment recueilli devant la belle vieillesse de *Mme Wallut ;* leur émotion savante est communicative : voilà deux artistes.

Prix de Rome ou boursiers de voyage, — une certaine lassitude apparaît trop souvent ailleurs, chez bien des lauréats dont on attendait mieux ; plus d'un jeune, hier brillant, s'arrête en chemin, reste court, pareil à l'orateur, même disert, qui n'aurait plus rien à dire... On en a tant dit, et tant de souvenirs nous assaillent ! Toutefois, cette virtuosité devenue triviale est-elle une raison suffisante pour que M. Gourdault s'alourdisse dans les ténèbres de M. Zuloaga, parmi les paysans hâlés de Ségovie, pour que M. Guillonnet s'en tienne à l'ébauche empourprée dans



l'azur enchanteur de Capri, pour que MM. Jean Roque et Cauvy ne s'efforcent pas davantage à traduire la suggestion de la lumière méridionale en ses nuances variées comme les états de l'âme et du ciel ? C'est en peinture surtout que l'habitude apparaît « une seconde nature », emprisonnant le rêve ou l'observation dans le cadre imposé par un premier succès. Mais il suffit d'un rayon pour renouveler le décor et la scène : témoin l'intérieur calme où débute *la Lectrice* de M. Joseph Bail. Le poème des heures est infini comme la gamme des sentiments qui s'y jouent ; et c'est par la lumière, complice d'une émotion, que M. Raoul du Gardier, peintre artistement mondain du *yachting*, a su rajeunir le *leit-motiv* habituel de ses croisières favorites : jamais il ne nous a mieux dit le charme fluet de cette petite *Passagère* coquette et nonchalante, qui flirte dans le clair silence avec le capitaine du bord ; une blancheur blonde et lactée, d'une finesse extrême, enveloppe les traits menus, le profil rose, la mousseline subtile du voile vert, aux reflets de chrysoprase et d'émeraude : c'est d'une élégance passionnée comme une page de Loti, dans le soir qui vient.

Sous un ciel plus refrogné, la vie populaire possède aussi ses poètes, et leur prose a des accents qui vont du regard au cœur, quand M. Jamois fait défiler le triste exode des nomades aux portes de Lille, à l'angle du vieux pont, quand M. Pagès jette un jour souffrant sur une fin de journée laborieuse, au Pont Marie, quand M. Jules Adler groupe sur la berge sans parapet du canal brumeux les blouses et les bourgerons autour d'un invisible *Accident*, et surtout lorsqu'il analyse, en beau peintre d'intérieurs vaguement ensoleillés, la vivante physionomie de la gamine assise devant son assiette grossière, à sa table sans nappe : visage inoubliable à force de naturel expressif et parlant, qu'interroge l'observateur des faubourgs sans recourir au jour de rampe où la palette américaine de M. Mac-Cameron dramatise la pâleur de l'enfant malade. Chaque thème a son *mode* (dirait Poussin), son éclairage que choisit l'instinct de l'artiste : MM. Georges Dilly, Walter Donne et Frank Craig ont trouvé l'heure mystérieuse où se recueillent la dévotion flamande et la ferveur écossaise, laissant l'heure violente à l'Italie de M. Deygas. Au fond de la Bretagne, toujours chère à MM. d'Estienne et Henri Royer, l'intimité devient naturellement décorative quand la douce mélancolie de M. Paul Steck assoit une jeune famille paisible comme le soir silencieux, au bord du Legué.

Pour échapper à la tyrannie de son entourage, le peintre peut s'isoler devant l'éblouissante révélation de la chair ou retourner avec l'historien dans le passé. Nos contemporains sans rêves doivent préférer le premier de ces deux modes d'affranchissement, s'il faut en croire la présence du nu : car, après avoir été longtemps si timide, elle redevient presque encombrante et, plus que jamais, le choix de la qualité s'impose. Alors que le maître statuaire Antonin Mercié peint grassement *la Douleur de Vénus* avec le scepticisme heureux du siècle de Frago qui fut celui de Clodion, M. Paul-Albert Laurens alarme plus tendrement la pudeur dévoilée de *Suzanne*, et Mme la princesse Gagarine-Stourdza contemple avec des yeux non moins fervents d'artiste le sommeil d'un superbe modèle ; une *Matinée de septembre* apporte à M. Paul Chabas un aimable et nouveau prétexte pour faire jouer les reflets sur la gorge d'une très moderne naïade aussi gaiement que sur le sourire éveillé de *Mme Aston Knight ;* enfin, tandis que M. Pagès, encore mieux que M. Baude, oublie le drame journalier dans la joie d'une audacieuse étude, les trois *Baigneuses surprises* par M. Allard L'Olivier dans une harmonie de turquoise et d'incarnat nous rappellent les suaves débuts de M. Bunny.

Dans un siècle de hâte et de science, l'érudite imagination se fait de plus en plus rare, et l'histoire, autrefois dominatrice, serait presque absente si, non loin de *la Mort de Molière*, que l'actualité de la littérature et du théâtre imposait à la précision de M. Renard, la verve scrupuleuse de M. Édouard Detaille ne déchaînait magistralement la charge épique de Wagram où *le Général Lasalle* va trouver la gloire et la mort : beau rêve d'une réalité défunte, qui n'empêche point le maître de la vie militaire de créer des « projets de tenue » pour notre infanterie ; car l'avenir et le passé d'un grand peuple longtemps victorieux sont solidaires.

L'observation nous ramène au portrait, triomphe coutumier de la clairvoyance française : ici, les noms se pressent toujours, les signatures estimées sont superflues pour désigner les fortes pages où le modèle se complique d'un artiste ; mais la physionomie d'un visage est une musique muette qui ne s'analyse pas avec des mots : comment définir le secret des expressions silencieuses, le contenu latent de la forme et d'un regard chargé de pensée, l'accent même du costume et de la mode ? Comment faire entendre à qui ne l'aurait pas vue l'acuité de M. Cormon, portraitiste

également avisé de *M. Victor Laloux*, président de la Société des Artistes français, et de *Mme Denys Puech, princesse Gagarine-Stourdza;* la décision de M. Gabriel Ferrier, portraitiste de *M. Sedelmeyer;* la fermeté de M. Morot, portraitiste de *M. Limantour*, et les confidences toujours exquises de M. Ferdinand Humbert sur la désinvolture ou la discrétion féminine, et le brio familial de M. Flameng, qui retrouve l'élégance dans l'intimité? Pastelliste ou peintre ami de l'allure aristocratique, M. Marcel



A. GUILLEMET. — LES DUNES D'EQUIHEN.

Baschet note finement la ressemblance du *Comte Guy de la Rochefoucauld*, président de la Société artistique des Amateurs. Loin du rêve romanesque, M. Etcheverry détaille avec une respectueuse fidélité les traits énergiques et la carrure autoritaire du maître *Léon Bonnat*, qui n'expose ici qu'une vive silhouette de jeune femme, oubliée par le catalogue, mais remarquée par les coloristes. Pâle et sérieux, *M. Liard*, recteur de l'Université, par M. Vogel, garde un profil non moins romantique que le statuaire *Jean Boucher*, par M. Patricot, que le paysagiste *Georges Diéterle*, par M. Pierre Laurens. *M. Pierre Mille*, interrogé par Mlle Delasalle, est l'écrivain

moderne, au regard luisant d'ironie sous le binocle ; *Mme Marcelle Tinayre*, aperçue dans son décolleté mondain par M. Lauth, est la femme de lettres au sourire prémédité. Sans préoccupation frivole, MM. Richebé, Léandre, Marcel Breyne et Fougerat restent fidèles à la clarté qui fut toujours nôtre, alors que le mystère des visages s'enveloppe, chez plus d'un étranger, du mystère des teintes : témoin les attirantes effigies de femmes et d'enfants de MM. James Quinn, Harry Watson et Fred Leist.

Dans le portrait de la nature, où le portraitiste n'est pas moins invisible et présent, la palette anglaise, encore inspirée par l'école de 1830 sur la plage nuageuse ou dans les grands bois, oppose la mélancolie taciturne de MM. Terrick Williams et Warren Eaton aux nuées romantiques qui voilent d'ombre *les Dunes d'Equihen* sous le pinceau de M. Guillemet : ici, dans le ciel plus noir que la terre, c'est l'orage qui vient ; là, c'est l'aube qui blanchit l'espace à l'horizon du Jura, sévère patrie de M. Pointelin ; vu par M. Dabadie sous un soir d'hiver, Alger prend le ton d'un rêve. Une sympathie retient M. Joseph Communal devant les Alpes, M. Camille Bourget devant la Méditerranée. L'émotion renaît avec l'heure, et l'art essaie de fixer l'une par l'autre : cette année, se distinguent quelques nouveaux et bons peintres de l'automne ou de la neige, MM. Constant Duval, Raoul Dosque, Bonneton, Zingg et Couturaud, pendant que la persévérance lumineuse du maître Harpignies sous les oliviers d'Antibes ou de Menton rejoint nos décorateurs exaltés par la splendeur natale, pour affirmer avec le plus virgilien de nos poètes rustiques « que toujours la nature embellit la beauté ».

Raymond BOUYER

LA SCULPTURE

Il faut se méfier des proverbes, car les absents n'ont pas toujours tort : de loin, leurs grandes qualités s'illuminent de ne plus être éclipsées par leurs petits défauts ; le regret nous semble un des plus puissants auxiliaires de l'amour, et l'absence d'un maître inaugure, de son vivant même, ce fameux « recul de l'histoire » où s'élabore mystérieusement la renommée des grands hommes. Cette année, en dépit du catalogue,

M. Rodin ne paraît ni sous la coupole, ni dans le jardin de la Société nationale, et le souvenir néglige de bon gré le chaos volontaire de ses ébauches, pour évoquer l'instinctive éloquence de ses portraits ; du reste, invisible et présent, le romantique agitateur de la statuaire ne cesse de hanter ce petit groupe d'exposants traités en parias dans un jour de cave, où les étrangers dominent toujours par l'audace autant que par le nombre ; et quoi de plus *rodinesque* à tous égards que le double envoi de M. Bourdelle ? Une grande figure emphatique, un buste excellent : *Pénélope attendant Odysseus* est moins touchante que l'effigie marmoréenne de *la Dame russe*, parce qu'elle veut dire davantage et trop dire : on prendrait l'auteur, un Français de Montauban, pour un compatriote endolori d'Ibsen



J.-A. INJALBERT. — MUSE CONSOLATRICE
Haut-relief plâtre.

ou de Tolstoï, qui n'oublie les ombres de la sculpture littéraire que devant la clarté d'un visage.

Au demeurant, ce Salon de 1912, si pauvre de grands morceaux, pourrait s'intituler le Salon des bustes : ils abondent, et quelques-uns retrouvent le secret perdu de réconcilier la pure beauté plastique avec l'indéfinissable expression. C'est assez dire que M. Bartholomé ne brille pas seulement par son absence et que l'achèvement de son superbe monument, qui sera prêt pour le bicentenaire de Jean-Jacques Rousseau, ne l'a pas empêché de faire acte de présence et de ferveur avec un non moins admirable buste de marbre, où la lumière apparaît comme le sourire silencieux d'une âme : un pareil portrait, dans sa discrète blancheur, résume bien des songes ; on devine, chez le poète profond du *Monument aux morts,* un respectueux attendrissement devant la vie qui passe, fleur fragile dont l'art seul peut retenir le contour, à défaut du parfum.

L'art est une abstraction, la sculpture surtout, qui ne retient que la forme ; et c'est par là que le plus matériel des arts en est le plus idéal : un peu las des longs efforts et des vastes pensées, on dirait que le rêve aspire à se concentrer dans le pâle mystère d'un visage et, parmi tant de bustes porteurs d'initiales ou d'un nom, l'une des variétés les plus curieusement téméraires d'un genre abondant n'est-elle point « la tête d'expression » ? La voici, dédaigneuse et visiblement fière de sa victoire, dans la claire immobilité de son front dur et de ses yeux clos : c'est *l'Orgueil* imaginé par M. Desbois. Ce buste de femme n'est pas la seule « étude » où l'art essaie de faire parler le silence incolore : un Espagnol, M. José Clara, veut donner un visage aux heures du jour ou de la vie ; un Genevois, M. Carl Angst, synthétise dans un portrait *l'Orateur ;* un Lyonnais, M. Fix-Masseau, stylise une *Sérénité*. Parisien plus ironique, le Dr Dehérain poursuit ses « études de caractère » en présence d'une vieille Provençale madrée : c'est l'analyse, après la synthèse, au hasard des rencontres et d'un placement défectueux. Plus loin, dans la promiscuité toujours pleine d'imprévu des Salons, une « fleur de faubourg » avoisine le fantôme casqué de Bertrand de Born. Nord et Midi, le rire bouffi de Silène sert d'antithèse au masque ridé de Schopenhauer. Tolstoï est là, près de Chopin : toute la lyre muette du sentiment. Il ne manque, à cette galerie d'âmes figées, que plusieurs nouvelles évocations du dieu Beethoven ;

mais un sociétaire d'ici n'a-t-il pas incarné déjà ses neuf Muses symphoniques dans autant de bustes, et vouloir exprimer plastiquement la *physionomie* de la musique, ne serait-ce point le *nec plus ultra* de la sculpture littéraire ?



Denys Puech.
Modèle de la statue en marbre
du roi Édouard VII.

Avec moins d'ambition, nos portraitistes ne sont pas moins instinctivement psychologues quand M. René de Saint-Marceaux profile avec une spirituelle et respectueuse familiarité *M. Jules Claretie* sur un bas-relief de marbre, ou que M. Halou se contente de traduire une jeune paysanne avec ce robuste accent d'archaïsme qui séduit à leur tour MM. Philippe Besnard et Despiau; mais le portrait redevient une véritable évocation, sitôt que M. Pierre Roche exprime avec solennité les traits défunts de *Dalou*, que Mlle Twardowska fait revivre *l'Impératrice Élisabeth d'Autriche* et que M. Louis Dejean commence une *Étude pour le monument de Théophile Gautier :* vague et grandiose ébauche pour la commémoration d'un centenaire qui tarde autant que les souscriptions des admirateurs ! Notre siècle indécis en voudrait-il au poète éminemment sculptural d'*Émaux et Camées* d'avoir adoré la forme et préféré l'Athénienne de Phidias à la Parisienne de Balzac ? C'était un pur Latin que ce romantique enthousiaste et chevelu, né le 30 août 1811 devant

l'horizon marmoréen des Pyrénées : plus d'un sculpteur de cauchemars informes pourrait profiter de ses conseils, et sa belle ardeur méridionale aimerait aujourd'hui la verve absolument française de M. Injalbert qui, sans répudier la vivante réalité d'un portrait, rajeunit plus volontiers nos traditions décoratives dans l'opulente figure d'une petite *Source,* dans un haut-relief où l'humaine douleur réclame la consolation des Muses, dans un vaste et fastueux « projet de fontaine » ou les dieux de Versailles reconnaîtraient un des leurs en ce terme musclé.

Sans quitter l'Olympe ornemental, le plus plastique de nos poètes applaudirait en même temps aux *Trois cariatides* de Mme Besnard, autre fontaine qui n'a pas manqué de recevoir déjà son revêtement céramique et sa destination, puisqu'elle trône avec une discrète harmonie au beau milieu de ce jardinet à la française qui veut restaurer, à l'ombre classique du Grand Palais, un de nos meilleurs talents d'autrefois ; car le grand siècle de la pensée goûtait la nature à sa manière, en architecte, et savait associer la solide beauté de la pierre ou du métal à la fraîcheur mouvante des feuillages. Une œuvre féminine apporte sa preuve silencieuse en rajeunissant notre art d'autrefois.

Aussi bien, le précepte vaut toujours moins que l'exemple, et ce n'est pas uniquement une différence de total qui sépare ici les deux Salons voisins : quatre cents numéros à peine, à la Société Nationale, et près de mille, aux Artistes français. Le contraste est d'importance ; il n'est pas le seul. D'un trop périodique amalgame de fadeurs conventionnelles et de froides violences, d'incommensurables clichés patriotiques et de bluettes maniérées, d'allégories sans âme et de bustes sans vie, se détachent promptement les quelques morceaux significatifs qui nous parlent en langage soutenu de notre temps et de nous-mêmes : avenue d'Antin, c'est une psychologie subtile et confidentielle qui voudrait s'exprimer dans la musique muette d'une physionomie ; de l'autre côté, dans la glaise du statuaire comme sur la toile du peintre, c'est un grand souffle agreste qui vient à son heure envelopper la tradition pour la rafraîchir : oui, « la nature succède à l'homme » ici-même, ou plutôt elle veut associer l'homme, qui change, au rythme apaisant de ses immuables saisons ; et, sous la radieuse verrière, un groupe immense modernise au pas lent de ses grands bœufs épais le chant le plus grave des Géorgiques éternelles :



Max Blondat. — Printemps.

Groupe plâtre

c'est *le Défrichement* de M. Bouchard qui nous revient sous la patine austère de son bronze poudreux. En attendant son prochain transport en plein air, à sa vraie place, remarquons dès aujourd'hui combien la matière définitive d'un aussi vaste ensemble permet seule d'en apprécier la haute valeur conforme à sa destination ; dans la blancheur du plâtre, en 1909, on estimait l'effort de ce nouveau Millet de l'ébauchoir pour élever la vie rustique à la poésie virgilienne ; dans la majesté du bronze, en 1912, on regarde avec les yeux de l'avenir le paisible symbole et l'auguste fonction de ces bons serviteurs de l'homme qu'un poète a vus, « bravant la pluie et les tempêtes, creuser profond et tracer droit »...

Robuste comme son rêve réalisé, M. Henry Bouchard continue Constantin Meunier, comme M. Henri Martin Puvis de Chavannes, et le compositeur Alfred Bruneau César Franck, — en toute indépendance d'inspiration large ouverte aux parfums de la terre, — et sans recourir au costume héroïque des *Bergers* de M. Costa. S'il quitte l'espace, c'est pour se rejeter dans le temps où le portraitiste avisé de Claus Sluter et de Pierre de Montereau nous familiarise avec les fondateurs de l'Hôtel-Dieu de Beaune en Bourgogne, en 1443 : *Nicolas Rolin et Guigonne de Salins, sa femme*, curieusement empêtrés dans leurs vêtements moyenâgeux comme leurs noms. Ici comme ailleurs, le portrait n'est qu'une évocation, mais avec quelle bonhomie dans son archaïsme !

Réalisant pour une fois la prophétie des Goncourt, admirateurs de Barye, la nature évince l'homme dans *l'Hallali* de M. Gardet; mais ce projet conçu pour la décoration d'un bassin nous propose un modèle d'ordonnance où « l'expressif » est traduit par « l'ornemental », selon le vœu des néo-classiques qui renouvellent simplement les préoccupations des ancêtres; et, voisine de ce beau cerf traqué par les chiens dont les groupes se reflètent harmonieusement dans l'eau sombre, *l'Aigle mexicaine*, en cuivre martelé, qui mord un boa parmi les cactus géants, surmontera noblement la coupole d'un palais législatif. « La nature n'est rien, l'homme est tout! » s'écriait l'intuition d'un artiste; mais la nature aperçue par l'art surpasse en éloquence tous les *sujets*, aussi compliqués que démesurés, où l'éternel poncif croit célébrer les gloires de Toulouse et les muses du Conservatoire, les victimes du Deux-Décembre et les héros obscurs de l'Année terrible, les lauriers qui passent des poètes

aux aviateurs et les miracles de Lourdes, près d'un très inutile et colossal *Hommage à Michel-Ange* entouré de la copie de ses créations, sans oublier tout un lot de Jeannes d'Arc, de fins de rêve, de visions antiques ou sociales et de saisons personnifiées; et dans l'encombrement de tant de souvenirs funéraires qui convertissent en nécropole chacun de nos Salons et de nos jardins, n'est-ce pas l'incarnation d'un sincère sentiment rustique qui caractérise une œuvre entre mille? Aimée d'un peintre poète et paysan, et plus poète encore que paysan, la nature reparaît sous la forme loyalement stylisée d'une jeune glaneuse assise dans l'auréole naïve de sa gerbe, au pied du *Monument de Jules Breton* que M. C.-H. Theunissen doit ériger dans le village natal du regretté maître, à Courrières; à la base de ce monument, d'une poésie sobre et saine, ne manque aujourd'hui que le buste de celui dont Théophile Gautier salua les premiers vers aux séances du jury de peinture, avant la guerre. Un problème qui se pose au statuaire épris courageusement de modernité, c'est d'exprimer la vie dégagée du manteau d'ombre colorée qui l'idéalise :

Au crépuscule ému la laideur même est belle,
Car le mystère est l'art : l'éclat ni l'étincelle
Ne valent un rayon tout prêt à s'assoupir...

Privé de la présence purificatrice de ce rayon trouble, le moins mystérieux des arts n'en a que plus de mérite à ne pas offusquer nos yeux : nommons donc, autour de M. Theunissen, *les Femmes au puits* et *le Berger couché* de M. Nivet qui s'isole au Salon comme au pays de George Sand ; la bergère debout sous le soleil qu'on devine à son geste interrogé par M. Proszynski ; *les Faucheurs en Bresse* et le vieux *Tailleur de pierres* courbé par M. Muscat, et, dans une note plus citadine ou plus familiale, *les Premiers pas*, de M. Bigonet, *l'Aïeule catalane*, de M. Gustave Violet. Sur ce chapitre ardu, mais attachant, du costume contemporain, l'année sculpturale ne se prononce guère, car ses plus chauds novateurs sont absents ou défaillants, comme M. Hippolyte Lefebvre qui retourne au culte d'*Apollon* pour décorer le grand fronton du théâtre de Lille, comme M. Guillaume qui glorifie les marins du *Pluviôse* ou M. Iselin qui symbolise *le Lierre* dans le bois patiné. Mais, entre tant d'*Hivers*, celui que M. Bardery sait noblement et simplement personnifier dans un bon

vieux couple villageois nous offre une antithèse opportune au poème du nu qui redescend de l'Olympe avec *le Printemps* de M. Max Blondat.

En sa blancheur néo-grecque, ce *Printemps* a tout le charme de l'imprévu. Sans doute, nous n'avions guère à découvrir l'auteur adroit de nombreux objets d'art et surtout de très jolies fontaines où se rencontraient l'enfance rieuse et les animaux divertissants, comme au temps lointain de la statuaire alexandrine inspirée d'un distique de l'Anthologie : car tout revient, tout renaît, selon des lois pressenties ; et ce qui reste éternellement frais comme l'avril, n'est-ce pas la forme gracieuse que prend la lumière alors qu'elle se pose avec respect sur l'innocente nudité d'un couple amoureux ? C'est toujours Daphnis qui, debout dans son rêve, semble respirer le sourire de la jeune fille assise, énigmatique et douce ; et le langage silencieux de son bonheur, qui serait un peu mièvre s'il n'était charmant, paraît traduit d'un roman d'Héliodore ou de Longus.



Mme CHARLOTTE BESNARD. — LES TROIS CARIATIDES.
Fontaine.

Si la vieillesse, hiver de la vie, s'accommode assez bien de l'étoffe lourde qui dérobe aux yeux sa décrépitude, l'éphémère printemps de l'humanité rayonne idéalement dans la splendeur des nus : en cet Éden de

la forme, la statuaire découvrira toujours la difficulté suprême et le suprême renouveau; le costume de la mode ne peut rien sur sa toute-puissance, et le retour à la beauté n'indique pas seulement la conversion d'un talent, mais la volonté de son époque. On appréciait déjà *le Frisson de la Vague*, de M. Curillon, la coquette *Chrysis* qui s'admire complaisamment dans un miroir, de M. Laoust, *l'Emoi* si chastement décoratif de M. Michelet, le poète non moins recueilli de *la Charité* noblement drapée; aujourd'hui, *l'Aurore* de M. Martial se désigne elle-même, auprès du *Frisson* de M. Moncassin, loin d'une foule banale où le style de l'artiste ne transfigure pas la réalité du modèle. La figure assise au seuil du *Monument Cornil* fait honneur au Dr Paul Richer; le regard n'oublie pas une fontaine de Mlle Scudder, une étude de Mme Rossolin; c'est la dextérité qui signale la *Fillette au chevreau*, d'un virtuose américain, M. Mac-Monniès, qui se souvient de son maître Saint-Gaudens, et *l'Ame* italienne de M. Attilio Piccirilli, marbre élégamment profane comme la mélodie de Mgr Perosi dans le mode mineur de ses poèmes d'outre-tombe.

Aux antipodes de la terre primitive où M. Herbert Ward élève une stèle en l'honneur du peuple noir et de « ceux qui l'ont compris », le nu païen se fait spirituel, sans cesser d'être pur, au sommet du *Monument à Saint-Amant (1594-1661)*, que le goût de M. Fernand David a décoré d'un menu Bacchus : on ne pouvait mieux définir silencieusement ce compatriote et contemporain du Normand Nicolas Poussin, caricature vivante de notre philosophe de la peinture, et lyrique bouffon dont la *Rome burlesque* ne respecte rien, ni le Colisée, ni le Tibre absorbé par l'âpre canicule, ni l'aride horizon, ni les ruines... Un reflet d'ironie se réverbère sur une petite tête voisine de *Bacchante*, sœur exquise de la riante figure que M. Perron dévoile sous les plis teintés d'un marbre à peine rose. L'antique a retrouvé des fidèles ; mais comme il est plus malaisé de suggérer plastiquement la mélodieuse amertume et l'univers intérieur d'un *Beethoven* ou d'un *Berlioz*, quelle que soit la pénétration d'un Max Klinger et d'un Gustave Michel, ou la bonne intention de M. Desca ! Si le fantôme isolé ne montre que l'homme en sa réalité pitoyable, l'allégorie trop décorative peut-elle prêter une forme à l'ineffable ?

« Sublime aveuglement, magnifique défaut ! » conclurait le poète déjà nommé d'une *Terza rima*, qui préférerait à la gigantesque inutilité

des pastiches de plâtre la puissante figurine de bronze vert où M. Mercié fait chevaucher *Michel-Ange*, afin de se divertir en maître de ses grands travaux pour le monument de Francis Scott Key, à Baltimore, dont la hautaine et vibrante figure, intitulée *Columbia*, n'est qu'un fragment : sa ligne et son geste suffiraient à rappeler le créateur du *Gloria Victis !* Les poètes s'entendent à demi-mot, comme les gens d'esprit : très simplement, presque familièrement, M. Denys Puech rend hommage au moins gourmé des monarques : voici le modèle de la statue en marbre du roi *Édouard VII*, érigée à Cannes le 13 avril 1912, portrait posthume et ressemblant d'un souverain sans faste, en costume de marin, debout sur son yacht, tel que l'ont salué longtemps les assidus de la Côte-d'Azur. Le portraitiste avait deviné son glorieux visiteur : cette fière simplicité ne serait-elle point la politesse actuelle des rois ?



A. Laoust. — Chrysis.
Statue marbre.

On trouverait plus d'emphase dans le portrait du passé : car voici toute l'histoire de France, depuis le *Vercingétorix* inspiré, de M. Ségoffin, pour le Panthéon, jusqu'au *Robespierre* hagard et blessé de M. Broquet. Loin de M. Jean Boucher, moyenâgeux, qui réunit la Bretagne à la France, M. Dumilâtre invoque l'urbanité de *Montesquieu*. Clodion sourit encore dans une figurine de M. Larche. Enfin, parmi tant de bustes, notre Carpeaux aurait vite fait de reconnaître son héritage : *Ernest Reyer*, par M. Marqueste, *M. Nénot*, par M. Landowski,

le naturaliste Henri Fabre, par M. Sicard, dans le bronze, et, dans le marbre, *M. Faguet*, par M. Ernest Dubois, une très jolie tête de femme de M. Seysses et, surtout, *M. Millerand, ministre de la Guerre*, si bien vu par M. Verlet, nous rappellent, avec le plus vivement français des maîtres physionomistes, que « la forme seule n'est rien, mais qu'il n'y a rien sans la forme ».

RAYMOND BOUYER

LES ARTS DÉCORATIFS

Après avoir eu à combattre des intransigeances qui ne sont plus heureusement qu'à l'état de souvenir, après avoir forcé les portes du temple dont les gardiens officiels du grand art leur interdisaient même les parvis, nos modernes décorateurs vont-ils connaître l'autre danger? Nos deux grandes Sociétés, chacune de leur côté, les ont conviés au Grand Palais. Hier, le VIIe Salon des Artistes décorateurs leur offrait l'hospitalité du Pavillon de Marsan. Après la double manifestation du Salon d'automne et du Salon du Mobilier, c'est la sixième exposition, en moins d'un an, consacrée aux arts industriels. C'est beaucoup, c'est peut-être trop de portes ouvertes[1].

Prenons-y garde. La multiplication des Salons, déjà dangereuse pour la peinture et la sculpture, est plus périlleuse encore pour l'art décoratif. Dans ce domaine, l'attention des visiteurs n'est pas éveillée par l'intérêt du sujet, de « l'anecdote » qui, dans une exposition de Beaux-Arts, trouve toujours sa place. Les formes plus ou moins heureuses données à la matière, la combinaison des tons et des couleurs, les assemblages de beaux matériaux, présentent un attrait spécial, plus accessible à une élite qu'au grand public. Si, devant un effort particulièrement fécond, comme celui du Salon des Artistes décorateurs en 1911, le Tout-Paris s'est laissé gagner au beau feu des créateurs de nouvelles formes, il serait téméraire d'espérer tous les ans susciter le même enthousiasme, à plus forte raison tous les deux mois.

1. Nous ne parlons pas des deux expositions permanentes annuelles du musée Galliera, — qui ont cependant leur mérite, — ni des groupements particuliers, organisés dans diverses galeries d'art.

Puis, — nous ne craignons pas de le dire, — on n'improvise pas un objet d'art ou un ensemble mobilier comme un tableau ou un pastel. L'invention d'un motif nouveau, sa mise au point, son exécution dans la



Paul Grandhomme. — La Coupe bleue.
Émail.

matière souvent rebelle, ne mesurent pas le temps. Les industriels eux-mêmes, qui disposent d'une main-d'œuvre nombreuse, d'un outillage perfectionné, de moyens pécuniaires importants, n'ont souvent pas trop d'une année pour créer un modèle nouveau. Comment espérer que nos décorateurs, à qui de pareilles ressources font défaut, réalisent plusieurs

fois par an le tour de force d'une présentation d'inédit[1]? C'est d'autant plus impossible qu'en dépit du mirage trompeur des nombres aux livrets d'exposition, les véritables artistes restent encore une minorité : ce sont toujours les mêmes combattants qui reparaissent sur la brèche.

Cette année, de nouveaux exposants, dans les deux Salons, sont venus grossir les rangs. L'ensemble des œuvres y a-t-il gagné? Personne n'oserait le soutenir; et nous pensons même que plus de sévérité dans les admissions n'aurait pas nui à la cause de l'art moderne. La Société des Artistes français, en particulier, n'aurait rien perdu à décimer le bataillon de dames ou de demoiselles qui constituent près de la moitié de son effectif, sans que le mérite de leurs travaux d'art rehausse l'éclat de l'exposition.

Critique générale, d'ailleurs, et sans parti pris d'exclusivisme. Plusieurs exposantes, Mlle d'Heureux, habile improvisatrice à l'aiguille, Mlle Boy, pour qui la décoration du bois n'a pas de secret, Mlle Lelut, qui peint avec des laines d'étonnants paysages, Mme Maillaud, dont les tapisseries de laine ne manquent pas de saveur rustique, Mlle de Félice surtout, avec ses cuirs à décor d'ancolie, d'une distinction si rare, font preuve d'un incontestable talent. Mais la multiplication des coussins brodés, des cuirs décorés, des dentelles d'application, des miroirs à main, des petites boîtes en corne, en buis, en nacre, en émail, dégage une impression fâcheuse de futilité. On se réjouit d'une variété si piquante d'objets de vitrine. On aimerait à y voir en plus grand nombre des modèles d'utilité.

C'est une lacune, en même temps qu'une indication pour l'avenir. La parfaite adaptation d'un objet à un usage déterminé est par elle-même une beauté, parfois même la première de toutes les beautés. Parcourez de bonne foi les deux Salons de 1912. Vous reconnaîtrez sans peine que les seuls modèles qui s'imposent à l'admiration sont des objets à fin précise, des modèles destinés à servir à nos usages journaliers ou à embellir nos intérieurs. Voyez le fer forgé, celui de tous les arts à notre époque qui est arrivé à son point le plus parfait de réalisation, celui surtout qui, en conservant les belles traditions techniques du passé, a su les appliquer aux formules les plus nouvelles de forme et de décor.

1. Avec quarante « mains », par exemple, l'exécution d'une aube de dentelle en point d'Alençon demande six mois.

Clôture de chœur de M. Émile Robert, grille d'intérieur de M. Szabo, lampadaire de M. Perret, tout, jusqu'aux lampes de bureau et au grand plat à décor d'astéries de M. Brandt, présente un caractère marqué d'utilisation. Au contraire, dans la céramique, que pouvons-nous mettre en regard ? MM. Dammouse, Delaherche, Lenoble, Moreau-Nélaton, de Vallombreuse, Décorchemont, Lachenal, et bien d'autres, exposent des grès cérames, des porcelaines à grand feu, des pâtes de verre, des faïences, où l'art des couvertes et de la cuisson, où le choix heureux du galbe et de la matière sont poussés si loin qu'ils en arrivent presque à nous faire oublier que l'absence de décoration n'est pas le plus beau des décors. Mais où mettre tous ces chefs-d'œuvre quand nous en aurons couronné nos meubles ou garni nos encoignures ? Quelques services de table, comme ceux du concours du « Printemps »[1], voire de modestes poteries, comme les traditions provinciales pourraient en inspirer plus d'un modèle, auraient sans doute autant de saveur que des formes renouvelées du persan, du chinois, de l'égyptien, de l'étrusque, sans en avoir malheureusement ressuscité les colorations irréalisables.



E. Becker. — Epée d'académicien de M. Henry Roujon.

G. R. Sandoz orfèvre

Ces deux exemples nous suffisent, bien que nous puissions pousesr plus loin l'enquête et déplorer l'absence à peu près complète dans les deux Salons de tapis, de papiers peints, de

1. Voir la *Revue*, t. XXXI, p. 255.

toiles imprimées, de panneaux céramiques, de tout ce qui fait le beau décor au foyer. Seul, ou à peu près, M. Louis Baeyens mérite des éloges pour son beau damas de soie, *les Phalènes*, d'un bleu argenté si chatoyant et si harmonieux, encore que le mérite en revienne pour une part à M. Eugène Gaillard, dont ce tissu garnit les sièges irréprochables. Quant à l'ameublement proprement dit[1], il ne présente dans les deux sections qu'un ensemble de salle à manger de M. Rapin, dont il nous semble avoir déjà admiré au Pavillon de Marsan la simplicité harmonieuse, sans en avoir aimé autant les panneaux de peinture à figure humaine; une armoire de M. Bernaux à motifs sculptés, *le Déshabillé, la Coiffure;* une vitrine de M. Jallot, pleine de goût, d'élégance, de commodité, et très propre à faire aimer le mobilier moderne. Mais que les panneaux de lambris de M. Le Bourgeois sont donc plaisants et spirituellement taillés !

En somme, ce qui domine au Grand Palais, ce sont les cuirs d'art et les bijoux, et cette abondance de production tient à la formidable avance qu'ont prise ces deux branches de l'art nouveau sur leurs rivales. Voilà près de vingt ans que le bijou moderne, sous l'impulsion d'un grand artiste, a conquis les faveurs de la mode. Les reliures ciselées, peintes, mosaïquées, bariolées, les panneaux de cuir travaillés comme des buis de Nuremberg, ont à peu près le même passé. Est-ce pour cela que nous leur trouvons un petit air vieillot? Tout est relatif, et les années comptent double quand il s'agit d'objets de fantaisie. Déjà certains motifs commencent à dater. On pourrait remonter à leur origine, soit qu'ils fassent appel à la figure humaine — penser qu'on trouve encore des androgynes à chevelure éparse ! — soit qu'ils s'inspirent de la fleur au naturel, soit qu'ils reprennent les traditions égyptiennes ou byzantines ou transposent ingénieusement, comme M. Szarwoski, les peintures des vases grecs. Quant aux bijoux, les vitrines engageantes de Mme René-Jean, de MM. Dubret, Mangeant, Thesmar (M. Lalique s'est réservé pour des lampes électriques), ne peuvent faire oublier comme on est mal placé pour apprécier les progrès des arts précieux dans nos Salons annuels. Nos artistes, à qui l'on ne peut raisonnablement demander de se ruiner en diamants, en perles ou en pierreries pour de fugitives expositions, n'exécutent les belles pièces que

1. Nous ne parlons pas des *halls* organisés par deux grands magasins de la rive droite et de la rive gauche à grands renforts de meubles anciens ou présumés tels.

sur commande, et les élégantes, qui se laissent aisément faire une douce violence pour envoyer leur portrait au Salon, ne consentent presque jamais à se séparer de leur parure. Les vitrines de la rue de la Paix restent plus riches en bijouterie moderne que celles du Grand Palais.



E. Bourgouin. — « Adastra ».
Coupe d'aviation en bronze argenté et doré

Faut-il en dire autant des bronzes et de l'orfèvrerie ? On le devrait, si l'on ne tenait compte d'une modification importante qui s'est établie dans la répartition des œuvres d'art. La « petite sculpture », — statuettes, groupes, figurines en matières précieuses, — s'est rapprochée de la grande. Seuls sont restés à l'art décoratif les vases ou les coupes, — celle de M. Grandhomme, avec ses émaux peints en grisaille, est bien séduisante ! — et quelques rares reliefs, comme la pendule en marbre de M. Fix-Masseau, le groupe d'enfants de M. Boisseau, la poignée d'épée, académique et classique, de M. E. Becker, et le surtout de table de M. Piron, que nous aurions aimé à voir présenter en sa matière définitive. Mais nous accordons toute notre admiration à la coupe d'aviation de M. Eugène Bourgouin, en bronze argenté. Avec son socle d'une distinction parfaite, son pied élancé, sa vasque élégante dont deux aigles, formant anses, encerclent les limbes de leurs ailes, son couvercle de nuages, au-dessus desquels l'homme s'élance,

plus haut, toujours plus haut..., elle fait songer, malgré le modernisme du symbole, à ces belles coupes d'antique, prix des joutes musicales entre les bergers, chantées par Théocrite : « Je te donnerai une coupe large et profonde... ».

Nous voilà à la fin de cette revue rapide des Salons de 1912, et la question, que nous nous sommes si souvent posée, revient encore sous notre plume. Quelle synthèse tirer de tant d'œuvres diverses, quelles idées directrices, quels courants entraînent tant de décorateurs, comment déterminer le « devenir » de l'art moderne, ce qui sera pour nos arrière-neveux le style du xx[e] siècle ? Encore plus qu'aux expositions du mobilier, l'absence de discipline commune caractérise nos deux Salons : décorateurs du cuir, céramistes, ferronniers, orfèvres, chacun obéit à sa vision, suit sa fantaisie, cherche du nouveau, en trouve quelquefois, et retombe souvent dans le bizarre, qui n'est pas de l'art pour tout le monde. Devant ces vitrines, le visiteur s'inquiète, il se méfie. Les plus audacieux se demandent si ces formes de bijoux ou de céramiques, qu'on leur prône aujourd'hui comme du précieux ou du rare, ne seront pas abandonnées et décriées demain par ceux-là mêmes qui ont présidé à leur naissance.

Certes, il n'est plus question d'imiter les styles du passé, de pasticher le vieux, de copier servilement les chefs-d'œuvre. Le beau doit se renouveler, c'est son essence. Mais les arts industriels peuvent-ils suivre une transformation aussi rapide que les arts du dessin, la peinture ou la sculpture ? Leur exécution a coûté plus de peine, ils ont mis plus de temps à venir au monde. Ils doivent vivre aussi plus longtemps, et nous aimons à les bien connaître, à nous familiariser avec leurs formes, avant de leur confier le soin d'embellir notre demeure. Ce n'est pas en quelques mois, ni en quelques années, que des types de meubles ou de bronzes s'imposent au goût public, encore moins quand nos décorateurs poussent l'originalité à un point si maladif qu'ils renient comme une déchéance tout ce qui pourrait les rattacher à une formule générale. Après avoir flétri l'adaptation des motifs anciens, après avoir condamné le plagiat des modernes — en quoi nous leur donnons grandement raison — ils en arrivent à condamner l'influence même des maîtres contemporains, à fermer l'entrée de l'art décoratif aux « imprégnés », à ceux qui seraient tentés d'employer des formes ou des formules qui ne leur seraient pas entièrement personnelles.

« La raison d'être d'un artiste est de créer, écrivait hier M. Maurice Dufrène[1]... On devrait mettre les jeunes en garde contre l'emploi imbécile des formes ou des formules particulières à certains... Dans tous les concours, j'estime aux deux tiers des candidats le nombre des imitateurs ou des « imprégnés »... Dans les écoles règnent, par périodes, des formules dont la forme dure en raison du succès de leurs imitateurs... La faveur de tel ou tel, une importation étrangère quelconque, quand ce n'est pas la recette imposée d'un maître, exercent une influence sur l'esprit de plusieurs générations, l'étouffent, le privent d'originalité. »



F. Vernon.
Portrait du duc de Loubat.
Médaille.

Tel n'est pas notre avis. Nous estimons, au contraire, que ce qui manque à l'art décoratif ce sont des esprits directeurs. Non pas des spécialistes : ébénistes, ciseleurs, ferronniers, mais des ornemanistes, aptes à suggérer des idées aux techniciens de toutes les branches comme Bérain, sous Louis XIV, Gillot ou Meissonnier, sous Louis XV, Delafosse, sous Louis XVI, Percier et Fontaine, sous Napoléon Ier[2]. Ce qu'il nous faut, ce sont des dessinateurs, qui mettent à jour, sans compter, ce que les graveurs d'autrefois appelaient des « livres d'ornements », en ajoutant naïvement : « propres aux brodeurs, aux orfèvres, aux ébénistes, aux serruriers », autant dire à tous les arts industriels.

Les théories d'originalité à outrance ne tiennent pas devant l'expérience. On ne peut exiger à la fois de l'artisan le travail lent, pénible, incertain, de l'exécution matérielle, et la création absolue, faite de rien, divine. La grande majorité des ouvriers d'art cherchera toujours à s'ins-

1. *Art et Décoration*, avril 1912.

2. Les derniers albums de Fleury-Chavant, de Varin, etc., datent de 1840. Aussi le style Louis-Philippe est-il le dernier — nous ne disons pas le meilleur — des styles français. Avec le Second Empire, on a commencé à publier des recueils d'ornements empruntés aux styles anciens. Le pastiche a pris son essor.

pirer de modèles existants, et nous ne saurions leur en savoir mauvais gré. Leur mérite est ailleurs. Qui songerait à reprocher à Petitot d'avoir peint des émaux d'après des estampes ou des crayons, au lieu d'avoir travaillé d'après le modèle vivant ?

Dès lors, puisqu'on imitera toujours en industrie quelqu'un ou quelque chose, fournissons aux dessinateurs des formules, aux ouvriers d'art des modèles dont ils puissent s'imprégner. Que MM. Paul Follot, Selmersheim, Lambert, et M. Maurice Dufrêne lui-même, unissent leurs talents et se mettent à l'œuvre. Qu'ils sèment leurs inspirations sur le cuivre et le papier — leur imagination est assez riche pour faire cette aumône aux pauvres de l'invention — et dans quelques années on parlera de l'école française moderne, comme on dit aujourd'hui l'école anglaise ou l'école munichoise. La tâche est belle et faite pour tenter des esprits généreux [1].

Henri CLOUZOT

LA GRAVURE EN MÉDAILLES ET SUR PIERRES FINES

I

Le jury d'admission au Salon se montre, — on l'a souvent remarqué, — d'une complaisance excessive en ce qui concerne les innombrables compositions qui, chaque année, se trouvent groupées au chapitre de la gravure en médailles. Des fantaisistes de l'un et l'autre sexe qui n'ont jamais tenu un crayon et ignorent les premiers rudiments des arts du dessin, s'improvisent médailleurs et en reçoivent ainsi le brevet officiel. Chez d'aucuns, le cas comporte une certaine dose de naïve confiance en la spontanéité naturelle du génie ; d'autres paraissent avoir fait une gageure contre le bon sens du public. Les uns et les autres bénéficient de l'indulgence de juges qui, j'imagine, se sont dit qu'après tout un cadre de

1. Bien entendu, nous supposons l'intervention des éditeurs, et le respect de tous les droits des auteurs. Ce que la librairie française a produit jusqu'à présent en art moderne, — certains recueils de MM. Lambert et Verneuil mis à part, — est lamentable. Il est évident que l'absence de modèles est préférable à d'aussi fâcheux exemples.

médailles ou de plaquettes tient fort peu de place sur la cimaise: ils cèdent à toutes les sollicitations et admettent à peu près tout ce qui se présente : cela, au grand détriment de l'intérêt et du prestige même de l'Exposition.


HIPPOLYTE LEFEBVRE.
PORTRAIT DE M. JULES GOSSELIN.
Médaille.

C'est donc dans un dédale d'élucubrations étranges et aussi de productions industrielles fabriquées à la grosse, que nous sommes contraints d'aller à la découverte des rares œuvres qui méritent d'être signalées à cause du talent réel ou au moins de l'effort sincère et consciencieux dont elles témoignent. Le nom de M. F. Vernon ne figure pas au catalogue, non plus que ceux de MM. Patey, Paul Richer, et de quelques autres qui sont considérés aujourd'hui comme les plus habiles représentants de la médaille française. Serait-ce le voisinage qu'on leur impose qui aurait motivé l'abstention de ces maîtres ?


CH. PILLET. — SAGESSE ET PRÉVOYANCE.
Médaille

Nous pouvons néanmoins présenter au lecteur l'excellent portrait du duc de Loubat, membre de l'Institut, qu'a exécuté M. Vernon. Il se distingue par l'expression communicative de la physionomie et l'extrême finesse de modelé, qualités maîtresses qui ne sont plus à signaler dans les œuvres de M. Vernon ; mais d'où vient cette broussaille d'épais sourcils, d'ailleurs injustifiée, qui est d'un effet si malencontreux ?

C'est l'exactitude photographique et la correction officielle qui sont

l'apanage, presque obligé, des médaillons de M. le président Fallières, par M. Léon Deschamps, et de M. Lépine, par M. Charles Pillet, et même de la médaille de l'archevêque de Paris, par M. L. Barillet. Il est vingt autres portraits qui sont, comme ceux-ci, dépourvus de toute chaleur communicative, de note spirituelle et de vie frémissante, bien que la facture ne manque ni de talent ni d'expérience d'atelier.

M. Hippolyte Lefebvre a marqué d'une touche particulière son portrait de M. Jules Gosselet, géologue, présenté de face avec beaucoup de naturel et de sincérité dans l'expression, mais aussi avec une analyse affectée des plus méticuleux détails, qui va jusqu'à donner aux cheveux ébouriffés l'aspect d'une auréole de fumée. Dans ses plaquettes de M. H. Bouilhet et de M. Patenne, M. Vernier nous présente des bustes qui se détachent en relief sur un champ évidé circulairement; l'inscription est sur la marge: cette méthode originale vaut d'être signalée. Un médailleur hongrois, élève de nos maîtres parisiens, M. Henri Kautsch a exposé les plaquettes de Kubelik, le violoniste, et de M. Raphaël-Georges Lévy. M. A. Borrel a reconstitué un profil idéal de Rouget de l'Isle, à la physionomie sévère, au regard inspiré. Il y a aussi des portraits quelconques dans les cadres variés de MM. Dautel, Dropsy, Kinsburger, de Mme Mérignac, de MM. Patriarche et Yencesse. Combien toutes ces œuvres, à l'exception de celles de M. Henri Nocq, l'un des rares artistes qui représente la médaille à la Société nationale, sont éloignées des chefs-d'œuvre de Chaplain et de Roty. Combien les disciples nous font appréhender qu'avec la disparition des maîtres l'ère soit close des vraiment beaux portraits en médailles et en plaquettes !

Dans les rares compositions allégoriques ou dans les scènes empruntées à la vie réelle qui méritent l'attention, l'influence de nos deux grands chefs d'école se prolonge également, mais sans originalité propre et parfois en des copies serviles. Si M. Charles Pillet, auquel le talent ne fait pas défaut, ne nous disait qu'il fut élève de Chaplain, on le devinerait sans peine en présence de sa médaille *Sagesse et Prévoyance*, exécutée pour la Caisse d'Épargne; mais la disposition de la scène, le maintien des personnages, leurs gestes, leur costume, leur coiffure, tout cela est d'un élève trop timide, et sans esprit d'invention.

M. Svante Nilson a modelé, d'après un croquis de Daniel Dupuis, une médaille pour la Société amicale de Loir-et-Cher. La scène est délicieuse

et pleine de poésie suggestive, mais c'est un projet de Daniel Dupuis. Ce qui appartient en propre à M. Nilson, c'est le large cercle dans lequel cette charmante composition est si lourdement emprisonnée.

La médaille commémorative de la fondation de la Chambre syndicale de la céramique et de la verrerie, exécutée par M. Delpech, est une composition habile dans le goût antique ; la femme rigide qui décore un vase qu'elle tient sur ses genoux rappelle la *Tanagra* de Gérôme.

Les fêtes passées du millénaire normand sont commémorées par une plaquette où M. Mérot a voulu reconstituer une scène historique : le duc Rollon signant le traité de Saint-Clair-sur-Epte, en 911. Le farouche barbare se présente devant le roi Charles le Simple dans une attitude théâtrale, couvert d'un manteau lourd, immense ; le roi carolingien est, en revanche, trop effacé, mesquin ; son attitude est piteuse et passive à l'excès. La plaquette que M. Mérot a intitulée *Prière*, et qui représente, en toute simplicité, une femme agenouillée à l'entrée d'une église, est dans un tout autre genre et témoigne de la souplesse du talent de l'artiste.



SVANTE NILSON.
MÉDAILLE POUR LA SOCIÉTÉ AMICALE DE LOIR-ET-CHER.

M. Desvignes, dans sa médaille intitulée *Charité*, a figuré une vieille femme émaciée et défaillante, symbole de la misère, qui relève la tête et renaît à l'espérance en touchant la main secourable de la jeune et noble dame qui s'approche d'elle et la console. Il y a beaucoup d'expression dans le regard, le geste et l'attitude de ces deux femmes qui font contraste, mais dont les cœurs se rapprochent, on le sent, dans un élan de charité chrétienne.

L'Oise de M. H. Greber est une figure allégorique de femme étendue au milieu des algues fluviales, tenant une rame et s'accoudant sur une urne d'où s'échappent des eaux. Ce sujet, inspiré de l'antique, est élégamment traité et convenablement modernisé. Nous retrouvons aussi cette année de bonnes compositions de MM. Patriarche et Doumenc, que nous avons déjà louées l'année dernière ; enfin, Mme Mérignac continue la

série de ses types provinciaux qu'elle a intitulés *Coiffes de France*.

Parmi les noms que je viens de citer, plusieurs paraissent pour la première fois au catalogue : ce sont les jeunes; leurs essais sincères et pleins de bonne volonté doivent être encouragés, si nous voulons éviter que l'art français de la médaille, après avoir brillé d'un si vif éclat, retombe dans la vulgarité, ballotté entre les imitateurs atones et sans originalité, et les excentriques que leur incommensurable génie place au-dessus de toute règle et de toute raison. N'oublions pas que le succès des grands maîtres français, en dépassant nos frontières, a stimulé le zèle des étrangers et provoqué dans toute l'Europe un mouvement qui a longtemps gravité autour de la France; prenons garde de voir bien vite son axe se déplacer !

A Bruxelles, par exemple, sous l'impulsion de l'active Société hollandaise-belge de la médaille qui, sans relâche, distribue des récompenses, organise des expositions, provoque des concours, l'émulation entre les artistes est incessamment excitée et tenue en haleine. Les jurys, plus sévères que le nôtre, rejettent sans pitié dans le gouffre immense et sans fond des choses qui passent et s'oublient tout travail médiocre, tandis que les œuvres douées d'originalité et dignes de vivre sont justement récompensées et exaltées. C'est la réflexion qui s'impose à la lecture des comptes rendus annuels de M. Victor Tourneur, l'un des organisateurs de l'Exposition internationale de la médaille à Bruxelles en 1910. Son dernier rapport, pour 1911, signale et reproduit des médaillons fort intéressants de M. G. Devreese, tels que les portraits du baron Kervyn de Lettenhove, de l'architecte Ernest Acker, du ministre Aug. Beernaert. Un jeune artiste, M. Louis de Smeth, qui n'en est pas toutefois à ses débuts, s'est vu couronner, par la Société des Amis de la médaille, pour une composition allégorique, *la Musique*, qui l'a fait qualifier de « jeune poète en médailles ». Si ces artistes belges, ainsi que leurs collègues, MM. J. Jourdain, H. Le Roy et plusieurs autres, avaient été admis, cette année, au Salon des Champs-Élysées, nul doute qu'ils l'eussent emporté sur les exposants français. Puisse cette remarque servir de leçon et d'avertissement !

(A suivre.) E. BABELON

LE PORTRAIT D'ÉLISABETH BAS

AU MUSÉE DE L'ÉTAT, A AMSTERDAM

Dans un récent article de la revue *Oud Holland*[1], le Dr Bredius s'est efforcé de démontrer que le fameux portrait d'Élisabeth Bas doit être considéré comme une œuvre de Ferdinand Bol et non de Rembrandt. Il constate dans ce portrait une manière de peindre très différente de celle de Rembrandt, tandis que des procédés analogues se rencontrent dans divers portraits de Bol, notamment dans celui du Musée de Berlin, qui est daté de 1642, et dans un autre appartenant à la collection du baron Alfred de Rothschild, à Londres.

La question semble tranchée aujourd'hui. Je voudrais pourtant essayer d'apporter en faveur de la thèse du Dr Bredius quelques arguments nouveaux, en démontrant que la conception du tableau est bien celle de Bol, qui, dans ses portraits, a un genre spécial et bien à lui.

Rappelons tout d'abord que le tableau n'a pas de *pedigree* avéré. Il est cité pour la première fois en 1836, dans le catalogue de Smith, comme œuvre de Rembrandt, et comme représentant le portrait de Mme Mogge Muilman; il n'y est point fait mention de la signature. Or, admettons pour un instant que le portrait représente Élisabeth Bas (1571-1649), fille d'un boulanger de Kampen, mariée en 1596 à Jochem

1. *Oud Holland*, 30e année, 4e livraison.

Heyndricksz, capitaine d'un vaisseau de guerre, également d'origine très humble, qui mourut en 1627 comme amiral hollandais : celui-ci habitait alors le Nes, où sa femme tenait une auberge.

Le portrait ne représenterait donc point la dame d'origine aristocratique dont parlent les biographes de Rembrandt, mais une simple bourgeoise qui jouit d'une certaine aisance, ainsi que le prouvent son costume et le fait qu'elle a eu le désir de se faire portraiturer.

D'autre part, il n'est pas signé et ne laisse voir qu'une seule retouche, juste à l'endroit où Bol a mis sa signature dans son tableau du Musée de Berlin. Il n'est pourtant pas admissible qu'on ait fait disparaître une signature de Rembrandt.

Examinons-le maintenant : le costume et le style indiquent une époque comprise entre 1640 et 1645, époque qui, d'ailleurs, est acceptée par ceux qui jusqu'ici n'avaient pas mis en doute l'authenticité de l'œuvre. Puis, si nous nous rappelons quelques portraits de vieilles femmes de Rembrandt, datant de cette époque, nous reconnaîtrons que, parmi eux, celui qui appartient à M[me] Havemeyer, de New York, et qui est daté de 1640, se rapproche plus que tout autre de l'œuvre qui nous occupe. Il nous montre une dame âgée, à physionomie intelligente, assise dans son fauteuil, dans une pose simple et familière, dont la conception et la mise en cadre n'ont aucun caractère commun avec le portrait d'Élisabeth Bas, celle-ci étant d'expression un peu fixe et trônant pompeusement. Rien non plus dans l'exécution de ce dernier qui nous rappelle la facture à la fois ferme et subtile des portraits de Rembrandt à cette époque.

Rembrandt, ne l'oublions pas, commence sa carrière avec des œuvres d'un fini remarquable, qui ont inspiré le talent de Dou ; dans ces portraits si soignés, pour lesquels, à quelques exceptions près, il emploie des panneaux épais en bois des Indes, il fait preuve de qualités qui ne sont pas celles du portrait d'Élisabeth Bas. Il reprend souvent une même œuvre, les repentirs sont fréquents, on peut s'en convaincre en regardant le portrait de femme qui appartient à la famille van Weede, daté de 1639 ou celui d'Anna Wymer, mère de Jean Six, daté de 1641, tous deux à Amsterdam. Il aime à rendre la chair dans tout son éclat et dans toute sa blancheur. Il se sert d'une pâte substantielle et d'un coloris riche et



Ferdinand Bol. — Portrait d'Elisabeth Bas.

Musée de l'Etat, Amsterdam

nourri. Même dans ses portraits, il conserve les qualités d'un peintre de natures mortes ; on n'a qu'à regarder le costume de Ruytenberg dans *la Ronde de nuit*. Lors même qu'il reste dans les gammes sourdes, comme dans son tableau du Musée de Berlin daté de 1641, *le Prédicateur Anslo et la veuve*, jamais Rembrandt ne nous rappelle en rien le fameux portrait d'Élisabeth Bas.

Par contre, le portrait de femme peint par Bol en 1642, qui figure dans la salle des Rembrandt au Musée de Berlin, vis-à-vis de l'*Anslo*, présente des ressemblances évidentes avec le portrait qui nous occupe.

Le problème pictural que Bol s'est posé ici est absolument le même que celui de l'Élisabeth Bas. C'est un visage infiniment moins intéressant à rendre que celui de la vieille veuve, mais il a le même caractère. Comme dans le portrait du Musée de l'État, nous trouvons ici une certaine lourdeur, une interprétation moins distinguée, le même rendu fixe du regard. Le visage et le corps sont éclairés de la même manière. La lumière tombe de gauche, et le peintre a étudié avec beaucoup de soin, dans les deux portraits, l'éclairage du front, du nez, des joues et les reflets étonnants de la grande collerette sous le menton et sur la joue gauche. Il est curieux de trouver ici le même accord et les mêmes qualités de couleur et de ton que l'on observe dans le portrait d'Amsterdam, dans la collerette, dans l'habit noir et dans le fond gris brun ; facture et palette y sont les mêmes dans toutes les parties. Il est aussi très caractéristique que dans les deux portraits le mouchoir se trouve éclairé de la même façon et que sa blancheur se détache crûment sur le noir du vêtement.

Le portrait d'Élisabeth Bas trahit encore son auteur d'une autre façon. Quand on compare le portrait de la Galerie nationale de Londres, où Rembrandt s'est inspiré du *Castiglione* de Raphaël, avec le portrait de Bol jeune du Musée de l'Ermitage, qui en est la transposition, on trouve chez le disciple une élégance plus lourde et une préoccupation toute spéciale de rendre l'effet de la lumière dans les plis des étoffes.

L'eau-forte de Bol, *Philosophe en méditation*, daté de 1642 (Bartsch, nº 5), nous montre clairement cette prédilection pour les plis larges, qui nous frappe si fortement dans la représentation d'Élisabeth Bas, et, chose qu'on cherchera en vain dans les portraits de Rembrandt datant de cette époque, la manière dont Bol recouvre le dossier et les bras du fauteuil par

les plis du vêtement. On sent déjà dans ce détail les exagérations auxquelles Bol recourra plus tard dans les grandes compositions destinées au nouvel hôtel de ville, ainsi que dans ses portraits de parade, celui de Ruyter, par exemple.

Or on retrouve ces plis dans le portrait de Meulenaer de 1650, dans celui de la vieille dame de l'Ermitage, daté de 1651, dans le portrait de Quellinus et dans maints autres. Il convient cependant de remarquer ici que le portrait de Meulenaer, marié à la petite-fille d'Élisabeth Bas, qui figure dans le même legs van de Poll, est peint dans un éclairage plus uni, sur un fond représentant un parc : il lui manque le vernis flatteur de l'Élisabeth Bas, circonstance qui a plutôt fait tort à la thèse du Dr Bredius.



FERDINAND BOL. — PHILOSOPHE EN MÉDITATION.
Eau-forte.

Si l'on veut enfin se convaincre que c'est bien le même artiste qui nous a donné l'image d'Élisabeth Bas et celle de Meulenaer, si l'on cherche le trait d'union qui relie ces deux portraits, il faut se reporter au tableau de l'hôtel de ville d'Amsterdam, les Régents de l'Hospice des lépreux (1649).

C'est une toile de haute valeur qui passe pour le chef-d'œuvre de Bol. Devant une table recouverte d'un tapis turc où domine un rouge d'une chaude tonalité, sont assis les quatre régents vêtus de noir. A gauche, le supérieur de l'hospice introduit un jeune lépreux.



Ferdinand Bol. — Portrait de femme (1642).

Musée Empereur-Frédéric, Berlin.

Ce qui nous frappe dans ce tableau, ce sont les qualités de couleur et de ton que nous avons signalées au cours de cette étude, les mêmes objets



FERDINAND BOL. — PORTRAIT DE ROELOF MEULENAER (1650).
Musée de l'État, Amsterdam.

pareillement traités, les mêmes jeux de la lumière dans les plis. Bien qu'exécutées quelques années après le portrait du Musée d'Amsterdam, les mains et surtout les doigts de la main gauche d'Uttenbogaert rappellent étrangement la main gauche d'Élisabeth Bas. Les tons clairs que

nous observons sur le visage du supérieur de l'hospice, placé dans une vive lumière tombant de gauche, ont une analogie saisissante avec ceux de la tête de Meulenaer. D'autre part, les régents assis à droite offrent tant de rapports, dans leurs tonalités assourdies, avec la veuve du Musée de l'État, à Amsterdam, qu'un fervent admirateur de Bol me faisait remarquer que, s'il se fût trouvé une régente au milieu de ces régents, elle eût été peinte comme Élisabeth Bas.

Notons enfin que le tableau de l'hôtel de ville et celui du Musée de l'État se présentent à nous dans le même état de conservation, qu'ils révèlent la même technique, une peinture très travaillée et laissant toutefois apercevoir le grain de la toile, si bien qu'en ce qui concerne le portrait d'Élisabeth Bas, on a pu croire à un laminage de peinture empâtée, en dépit de certains morceaux, tels que la main gauche, où la toile n'est même pas couverte.

Le grand public inscrit volontiers les noms les plus fameux sur les objets de son admiration. Il est donc permis de douter qu'il sache gré de sa découverte au Dr Bredius. Mais le véritable amateur qui se soucie de la beauté des œuvres d'art plus que des étiquettes qui les recouvrent saisira avec empressement l'occasion qui lui est offerte de rectifier son jugement au moyen d'un examen raisonné. Il n'en appréciera que plus sainement l'œuvre de Rembrandt et celle de Bol.

C. G. de HOOFT

BIBLIOGRAPHIE

Histoire artistique des ordres mendiants, par Louis Gillet. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, pl.

M. Louis Gillet a rassemblé en volume dix leçons prononcées sous les auspices de la Société de Saint-Jean, au printemps dernier, sur l'art religieux en Europe, du XIIIe au XVIIe siècle, — captivant tableau, très brillant et très mouvementé, composé avec beaucoup de savoir et de sentiment, de l'évolution artistique accomplie sous l'influence des Franciscains et des Dominicains, à la suite de cette « révulsion de la sensibilité » qui a laissé des traces si profondes et si fécondes partout où elle a été ressentie.

L'architecture en a subi l'effet : la basilique d'Assise est un prototype que les Mendiants reprendront pendant un siècle. La peinture y a gagné Giotto et la naissance du naturalisme : ici encore il faut étudier Assise et ses fresques ; mais ensuite, c'est à la chapelle des Espagnols et au Campo Santo de Pise, c'est devant les danses macabres, les passions et les Vierges de pitié, c'est au couvent de Saint-Marc au temps de Fra Angelico et de Savonarole, c'est à Milan et à Venise, dans la Flandre de Rubens et l'Espagne de Murillo qu'il faut suivre M. Gillet dans sa minutieuse et pénétrante enquête sur l'immense mouvement issu de saint François et de saint Dominique et propagé quatre siècles durant à travers le monde.

Livre de haut enseignement artistique et moral, cette contribution à l'histoire « du divin dans le monde » forme le digne corollaire de *Saint François d'Assise et les origines de la Renaissance*, de M. H. Thode, et de *l'Art de la fin du moyen âge*, de M. Émile Mâle. — E. D.

L'Art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance, études comparatives, par Jacques Mesnil. — Bruxelles, van Oest, in-4°, avec 60 planches.

La question vitale pour l'histoire de l'art chrétien, celle de ses origines, s'est posée entre Rome et l'Orient, et c'est la « question byzantine ». D'autres questions se posent, aux origines de la « Renaissance », entre l'Italie et les pays du Nord. M. Jacques Mesnil les a précisées et examinées dans une série d'études qui composent un livre élégant.

Il passe avec aisance des problèmes les plus menus aux plus vastes. En s'arrêtant devant le petit triptyque du Musée de Bruxelles qui représente un Sforza, avec sa famille, au pied du Crucifix, il démontre que le Sforza de Bruxelles n'est pas, comme on l'avait admis trop vite, Francesco, duc de Milan, mais son frère, Alessandro, seigneur de Pesaro ; que le retable ne peut être postérieur à 1460 et que, par conséquent, il ne peut être attribué (comme plusieurs critiques ont proposé de le faire) à Zanetto Bugatto, le peintre milanais que le duc de Milan envoya précisément en 1460

à Bruxelles, pour y travailler sous la direction de Roger van der Weyden. Tout un chapitre est consacré aux rapports de l'art et du théâtre pendant le moyen âge et la Renaissance. On préférera à ce chapitre, dont le ton de polémique est fâcheux, les analyses qui forment le corps du volume. Il n'y a pas de pages plus clairvoyantes et plus instructives, dans l'énorme bibliothèque qui a été consacrée à la Renaissance, que les pages dans lesquelles l'écrivain, Florentin d'adoption, fait comprendre les « éléments de supériorité de l'art italien » sur l'art flamand. — E. BERTAUX.

La Pittura e la Miniatura nella Lombardia, par Pietro TOESCA. — Milan, Hœpli, in-4°, 33 pl. hors-texte et 481 fig.

Le livre de M. Pietro Toesca applique la méthode des études d' « art comparé » à une vaste monographie. La suite des descriptions, qui embrasse plus de dix siècles et qui va des premières mosaïques chrétiennes aux peintures et aux miniatures du milieu du XVe siècle, épuise le sujet. Le *corpus* des illustrations est aussi complet que possible et apporte quantité de documents inédits; mais l'auteur dépasse de loin les limites de l'Italie du Nord, en abordant, pour chaque époque de l'art qu'il étudie, les problèmes d'origine et de filiation.

L'étude qu'il donne des mosaïques de Milan et d'Albenga est une contribution importante à la « question byzantine »; le savant professeur de l'Université de Turin achève de démontrer ce que M. Strzygowsky avait le premier soupçonné : que Milan a été orientalisée, au Ve siècle, en même temps que Naples et que Ravenne. Lorsque l'histoire de la peinture lombarde approche de la Renaissance, elle rencontre l'autre grand problème, qui occupe depuis quelques années les historiens de l'art français, auquel M. le comte Durrieu vient de consacrer un savant mémoire et que M. Mesnil a bien posé dans le premier chapitre de son livre : le problème des rapports de l'art italien et de l'art franco-flamand vers la fin du XIVe siècle. M. Toesca reprend l'examen de ce problème dans un chapitre qui porte ce titre français, emprunté aux inventaires du duc Jean de Berry : *l'Ouvraige de Lombardie*. Le magnifique recueil de miniatures qu'il met sous nos yeux permet d'affirmer que la peinture lombarde, combinaison d'art français et d'art toscan, vivifiée par une curiosité nouvelle de la vie contemporaine, a exercé une action décisive sur l'épanouissement de l'art dont les *Très riches Heures* de Chantilly sont la fleur incomparable. — E. BERTAUX.

Le Palais de Latran, étude historique et archéologique, par Ph. LAUER. — Paris, E. Leroux, in-fol., fig. et pl.

Les lecteurs de la *Revue* n'ont certainement pas oublié l'article dans lequel M. Ph. Lauer donnait naguère la primeur de ses découvertes au *Sancta Sanctorum* du Latran : les multiples problèmes d'histoire de l'art auxquels il touchait alors en quelques pages, l'importance et l'intérêt de ses trouvailles, les longues recherches qu'il avait poursuivies dans les archives de Rome faisaient vivement souhaiter qu'il donnât du palais de Latran une histoire complète et définitive.

M. Lauer ne s'est pas dérobé à la tâche, et l'on éprouve quelque confusion à parler aussi superficiellement d'un travail aussi considérable que celui par lequel il a brillamment conquis, voilà quelques semaines, le grade de docteur ès lettres. On ne

sait même pas sur quel chapitre insister, tant il est agité de questions diverses dans cet in-folio de 650 pages, orné de nombreuses figures, de planches et de plans.

C'est qu'en effet « l'histoire de l'ancien palais médiéval de Latran et de ses dépendances est si intimement liée à celle de l'Église romaine depuis le IVe jusqu'au XIVe siècle, qu'il serait hardi de prétendre aborder l'une sans toucher à l'autre ». Aussi l'histoire pontificale se poursuit-elle, dans cette monographie, à travers l'étude archéologique du siège épiscopal de Rome ; ou plutôt l'archéologie se mêle constamment à l'histoire des papes, puisque le *patriarchium* a reflété quelque chose de chaque pontificat, dans ses transformations et embellissements d'abord — jusqu'à son apogée sous Boniface VIII, au temps du jubilé de 1300, — et plus tard dans les destructions commencées par Sixte-Quint et poursuivies... jusqu'en 1876.

Il faudrait dire aussi comment ces éléments divers, que voilà bien mal résumés, sans doute, sont passés au crible de la critique et savamment mis en œuvre : car c'est ce rare ensemble de mérites qui permet de ranger le monumental ouvrage de M. Lauer parmi ceux qui font le plus d'honneur à l'érudition française. — E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Maîtres de l'art. Fra Angelico*, par Alfred PICHON. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-8°, 24 pl., 3 fr. 50.

— *Les Salons d'architecture 1912*. VIe année. — Paris, C. Massin, in-8°, 250 fig., 6 fr.

— *La Peinture religieuse, XIVe-XVIIe siècles*. Introduction de M. Auguste MARGUILLIER. — Paris, H. Laurens, in-4°, 160 pl., 50 fr.

— *Les Grands artistes. Le Tintoret*, par Gustave SOULIER. *Brunelleschi et l'architecture de la Renaissance*, par Marcel REYMOND. *Le Sodoma*, par Henri HAUVETTE. — Paris, H. Laurens, 3 vol. in-8°, 24 fig., à 2 fr. 50 l'un.

— *Les Provinces françaises. L'Auvergne*, par Louis BREHIER. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, fig. et carte, 5 fr.

— *Essais et portraits*, par Jacques-E. BLANCHE. *Fantin-Latour, Forain, Whistler, Watts, Conder, Aubrey Beardsley, notes sur Manet*. — Paris, Dorbon aîné, in-8°, 7 fr. 50.

— *Isabelle d'Este, marquise de Mantoue (1474-1539)*, par Julia CARTWRIGHT. Traduit et adapté de l'anglais par Mme Emmanuel SCHLUMBERGER. Préface de Robert de LA SIZERANNE. — Paris, Hachette, in-8°, 33 pl., 15 fr.

— *Artistes et amis des arts*, par Henry ROUJON. *Le comte H. Delaborde, le marquis de Chennevières, Larroumet, Bouguereau, Gerôme, P. Dubois, Eug. Guillaume, Hébert, etc.* — Paris, Hachette, in-16, 3 fr. 50.

— *Le Long des rues*, par Georges CAIN. — Paris, E. Flammarion, in-16, 124 fig. et plans, 5 fr.

— *Frank Brangwyn et ses eaux-fortes*, par Gustave SOULIER. — Paris, G. Baranger fils, in-4°, 10 fig. et 2 pl., 5 fr.

— *Les Appartements des princes de la maison impériale, meubles et décoration*. Préface de Georges d'ESPARBÈS. — Paris, A. Bourdier, in-4°, 300 pl., 180 fr. (la 1re des 6 livraisons est en vente).

— *Le Style Louis XIV, recueil de motifs choisis d'architecture et de sculpture*, publié par P. PLANAT et E. RUMLER. — Paris, librairie de « la Construction moderne », in-4°, 140 pl., 110 fr.

TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

GRAVURES HORS TEXTE

N° 178

Janvier 1912.

N° 179

Février 1912.

N° 180

Mars 1912.

N° 181

Avril 1912.

N° 182

Mai 1912.

N° 183

Juin 1912.

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 178

Janvier 1912.

N° 179

Février 1912.

N° 180

Mars 1912

N° 181

Avril 1912.

N° 182

Mai 1912.

N° 183

Juin 1912.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.